



المرأة والفن والإعلام

من التنميط إلى التغيير

نيفين مسعد
(تحرير وتنسيق)





المرأة والفن والإعلام

من التنميط إلى التغيير

زينب توجاني
سعيد المصري
سيد محمود
عايدة الجوهري
عزة القصابي

فاديا كيوان
فاطمة غندور
منى قاسم
نادية بدر الدين ابو غازي
نهاد ابو القمصان

نيفين مسعد
هالة جلال
هدى الصدة
وفاء السعيد
ياسر عبد العزيز

تحرير وتنسيق
نيفين مسعد

الفهرسة أثناء النشر - إعداد مركز دراسات الوحدة العربية

المرأة والفن والإعلام: من التنميط إلى التغيير/ تحرير وتنسيق نيفين مسعد

384 ص.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-960-9

في رأس صفحة العنوان: منظمة المرأة العربية.

1. الصورة النمطية للمرأة. 2. المرأة العربية. 3. التغيير الاجتماعي. 4. الحركة النسوية.

5. المرأة والمقاومة. أ. مسعد، نيفين (محررة ومنسقة)

305.48

العنوان بالإنكليزية

Women in Arts and Media: From Stereotyping to Change

Edited by Neveen Mousaad

مركز دراسات الوحدة العربية

Email: info@caus.org.lb

http://www.caus.org.lb

تصميم الغلاف: يارا حيدر

صورة الغلاف (بتصرّف): مقطع من لوحة للفنانة التشكيلية شلبية إبراهيم

الطبعة الأولى

بيروت، تشرين الثاني/نوفمبر 2021

المحتويات

تقديم

بعد نحو مئة عام من انطلاق حركة نسائية عربية أصيلة في مصر، وذلك بعد عودة الوفد النسائي العربي من مؤتمر روما، ما زالت النساء في العالم العربي، يشعرن ببعض المراوحة في مجال التمتع الفعلي بالفرص المتساوية مع الرجال في كل المجالات، وبتوافر آليات الحماية للمرأة والفتاة، في المجالين العام والخاص.

والنظر إلى النصف الملآن من الكوب ضروري للأمانة، لأن هناك مسارات عربية متنوعة عكست تصميمًا، من النساء الرائدات، ومن الحكومات أحيانًا أيضًا. وقد شهد العقد الأول من الألفية الثالثة وثبةً نوعيةً في مجال التحاق الفتيات بالتعليم، وكذلك نجاحات لافتة للنظر في النتائج المدرسية، وحتى الجامعية للفتيات.

في هذا الجزء من الكوب أيضًا، يمكننا تسجيل الحضور المتزايد للنساء في الحياة العامة وفي الحياة السياسية على وجه الخصوص. تجدر الإشارة هنا إلى أن أغلبية الحكومات العربية باتت اليوم مهتمة جديًا بزيادة مشاركة النساء في الحياة العامة.

لكن الجزء الفارغ من الكوب يشير إلى استمرار، لا بل إلى زيادة العنف ضد المرأة والفتاة وإلى تقدم خجول جدًا وتردد في اندماج النساء في العمل الاقتصادي المنتج، وما زالت النسب العربية في هذا المجال هي من الأدنى في العالم.

في العمل العربي المشترك الذي يسمح بتبادل الخبرات والاطلاع على إنجازات مختلف البلدان العربية وعلى التحديات التي تواجهها، توصلت الأبحاث إلى تحديد موطن رئيسي للخلل في مسار التقدم الفعلي للنساء، وهو المجال الثقافي. والمفارقة هي أن الجميع يقر بذلك، لكن الجهود المبذولة لإحداث تغيير فعلي في الثقافة والتربية والإعلام، بهدف إنتاج سلوكيات مجتمعية جديدة، ما زالت جهودًا ضعيفة كثيرًا، والموارد المتاحة لها هي الأقل، عند مقابلتها بسائر المجالات الأخرى.

في هذا العمل البحثي هناك سعي شجاع لتحليل مدى إسهام الأدب والفن والإعلام في إنتاج تلك الثقافة التي تمثّل القاعدة الخلفية للمعتقدات والتقاليد، والتي تقولب الأنماط السلوكية السائدة.

أهل الأدب والفن والإعلام يعكسون، شاءوا أم أبوا، زمنهم وهواجس مجتمعاتهم، لكنهم يحملون، ربما أكثر من سواهم، تلك القدرة على التمايز والتجاوز والحلم والإبداع. وتاليًا، فإن استشراف المستقبل ورسم ملامحه هو في صلب دورهم.

وفي فصول هذا الكتاب، تحاول هذه المجموعة المختارة الوقوف على الواقع ودوره في إنتاج الأدوار النمطية، وفي الوقت نفسه، رسم طريق التغيير الثقافي المنشود.

عسى أن ينير هذا الكتاب بعض معالم الطريق، وحيث إن المشاركين والمشاركات فيه هم «أسماء كبيرة» في عالم الأدب والفن والإعلام والثقافة، وبالريادة الحاذقة والشجاعة للدكتورة نيفين مسعد، فإننا نثق بأن هذا العمل سيمثّل لبنة أساسية في بناء الثقافة العربية المتجددة والأصيلة في آن.

فاديا كيوان

المديرة العامة لمنظمة المرأة العربية

الفصل التمهيدي

الفن والتغيير

نيفين مسعد(*)

مقدّمة

تقول الكاتبة شيرين أبو النجا في كتابها **مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية**، وتحت عنوان: «المقاومة بالفن» ما نصُّه: «تعتمد الكاتبات الفن والكتابة خروجًا من مأزق الخاص المُحبِط والعام المُدَمِّر. بمعنى أن الرّاوِية في معظم الروايات إما فنانة وإما كاتبة... ما يتم تدميره في الخارج يُعاد بناؤه في الداخل، فإذا كانت الحرب هي ضد كل ما هو مشَيَّد ومستقرّ وخارجه، فإن الكتابة هي في قلب الفعل الثقافي ومعه؛ وهو ما يحوِّلها في النهاية إلى وسيلة مقاومة للانهيار الكامل»[1] هذه الفقرة المطوَّلة التي تتعامل مع الأدب كأداة تلجأ الكاتبات إليها لمقاومة كل ما هو مُثبِّط للهمَّة على المستويين الخاص والعام، تمثل مدخلاً مناسبًا لهذا الكتاب الذي يهتم بدور الفن في عملية التغيير. في الحالتين، نحن إزاء فعل مُقاوِم يتمرَّد على الوضع السائد للمرأة وصورتها المتداوَلة.

هذا، ويُعرِّف بعضهم الفن كونه يمثل مروحة كبيرة من الأنشطة والفاعليات التي تشمل الفنون الأدائية كالرقص والمسرح والأوبرا والموسيقى، والفنون الأدبية كالروايات والقصص القصيرة والشعر، والفنون البصرية كالنحت والرسم والتصوير[2]. وفي ما يخص هذا الكتاب المعنيّ بعلاقة الفن بتغيير الصورة النمطية للمرأة، فإنه تعامل مع التعريف السابق بشيءٍ من

(*) أستاذة في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة.

(1) شيرين أبو النجا، **مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2003)، ص 123.

(2) سامي الجيزاني، «دور الفن في المجتمع،» **مجلة سطور** (24 شباط/فبراير 2020)، <https://elaph.com/Web/AsdaElaph/2007/9/264051.html>.

الإضافة والحذف. أما الإضافة، فإنها تتمثل بضم ما يُعرَف باسم التاريخ الشفوي الذي يمثِّل حكيًا ذاتـــيًّا يؤرِّخ به أصحابه لأنفسهم عِوضًا من النقل عنهم، وما قد يشوبه من تحريف، كما تتمثل بضم الإعلان والإعلام، التقليدي والحديث، بوصفهما من أهم عوامل صناعة الصورة الذهنية وتشكيل الوعي الجمعي. وأما الحذف، فإنه تمّ بصورة غير مقصودة، ويعود إما إلى الاتساع الشديد في أدوات التعبير الفني على نحو يجعل من المستحيل أن يغطيها جميعًا عمل واحد، وإما إلى الظروف الخاصة ببعض أعضاء فريق العمل التي حالت دون مساهمتهم بأوراق عن أنواع معينة من الفنون، عمومًا، فإن هذه النقطة سيحاول الفصل التمهيدي التعامل معها قدر الإمكان عبر التطرُّق لبعض المتروك.

يعي المُساهِمون في هذا الكتاب تمامًا، أن العلاقة بين الفن والتغيير هي علاقة مُركَّبة ومُتعدِّدة الجوانب والأبعاد ولا تذهب في اتجاهٍ واحد، لكنهم يهتمون بكيفية تفعيل دور الفن في عملية التغيير الاجتماعي عمومًا، وفي تغيير الصورة النمطية السائدة عن المرأة خصوصًا. من دون اتهامنا بالتحيُّز النوعي، فإن أي مشروع للتغيير الاجتماعي لا يضع المرأة في بؤرة اهتمامه يكون مشروعًا ناقصًا. وهذه الأهمية للمرأة في ارتباطها بموضوع التغيير الاجتماعي لا تؤمن بها فقط التيارات المدنية التي تنطلق في تعاطيها مع المرأة من منظور المُواطَنة المتساوية لكل حاملي جنسية الدولة من الرجال والنساء، لكن تؤمن بها أيضًا التيارات الدينية بتنويعاتها المختلفة وصولاً إلى أكثرها عنفًا؛ فهي على الرغم من كل هواجسها المرتبطة بالفن، فإن اتجاهها لتكون لها فنونها السمعية والبصرية الخاصة بها، إنما يهدف إلى تغيير صورة المرأة، وخصوصًا من الناحية الشكلية فضلاً عن الناحية الوظيفية بطبيعة الحال، وذلك في الاتجاه الذي يتَّسق مع قناعاتها الأيديولوجية شديدة التقليديَّة والمحافَظة.

هذا الكتاب هو ثمرة جهد جماعي متواصل استمر مدة عام كامل. وقد اشترك في إعداده ثلاثة عشر باحثًا وباحثةً من ستة بلدان عربية، هي من الغرب إلى الشرق كالآتي: موريتانيا وتونس وليبيا ولبنان ومصر وسلطنة عُمان، وذلك في إطار التحليل النقدي للصورة النمطية للمرأة في الكثير من المجالات الفنية بهدف العمل على تغييرها. وبذلك يعَدّ هذا الكتاب جزءًا لا يتجزأ من المشروع الذي تتبنَّاه منظمة المرأة العربية ومديرتها الأكاديمية المرموقة فاديا كيوان، ويهتم بالمداخل غير التقليدية لتغيير الصورة النمطية للمرأة العربية من طريق العمل على محورين أساسيين: **الأول**، هو المحور التعليمي من خلال إعداد أدلة لتدريب المعلمين على قضايا النوع الاجتماعي وعدم التمييز بين الجنسين، إيمانًا بأن قضية المرأة هي قضية عادلة لكنها تحتاج بالضرورة إلى محامٍ جيد، وليس أكثر قدرةً على

الدفاع عنها من معلّم مؤهَّل. والثاني هو المحور الثقافي من خلال إصدار قصص موجهَة للفئات العمرية المختلفة: بين3 و5 سنوات قصة **أُمّ الرِّيش**، من 10 سنوات فما فوق قصة **الملكة سُهيلة** وهي التي فازت بجائزة الملتقى العربي لناشري كتب الأطفال في الدورة الثامنة لهذه الجائزة لعام 2021 لفئة اليافعين، وفوق الـ9 سنوات قصة تحت الطبع بعنوان: **فتيات مذهلات** عن البطلات الرياضيات، ويأتي الكتاب الذي بين أيدينا ليتم تسكينه في إطار هذا المحور الثاني، وتاليًا فإنه جزءٌ من كُلّ. وفي ضوء التحديد السابق تتوزع عناصر هذا الفصل التمهيدي بين عنصرين أساسيين: **الأول**، عن العلاقة الجدلية بين الفن والتغيير، **والثاني**، عن موضع المرأة العربية من عملية التغيير بالفن، وفي ما يأتي تناوُل العنصرين السابقين على التوالي.

أولًا: الفن والتغيير: مدارس واتجاهات

عندما نتأمل المذاهب الفنية الأساسية من رومانسـية (Romantisme) وواقعية (Réalisme) وطبعانية (Naturalisme) وبرناسية (Parnasse) ورمزية (Symbolisme) وسُريالية (Surréalisme)، سنجد أنها اختلفت حول قضايا، منها علاقة ذاتية الفنان والعمل الفني، ففي حين تشجع الرومانسية الفنان على التعبير عن مكنونات نفسه والبوح بمشاعره، فإن البرناسية التي أخذت اسمها من أحد جبال اليونان، تهتم بجماليات الفن وتتعامل معه كغاية في حد ذاته؛ وهو ما سمح لاحقًا بظهور الاتجاه المعروف باسم «الفن للفن». اختلفت أيضًا حول علاقة الفن بالتغيير الاجتماعي، وهو اختلاف لا يظهر فقط بين مذهب وآخر كما بين البرناسية والواقعية، لكنه يظهر حتى داخل المذهب الواحد؛ فلو توقفنا أمام المذهب الواقعي، فسنجد فيه فرعًا يركِّز على تصوير الواقع القائم بصدق شديد كما هو ومن دون أن يطرح حلولًا لمشاكله، وفرعًا آخر يتجاوز حدود التصوير والنقد إلى اقتراح البدائل ورفع شعار التغيير. بكلام آخر، هناك اختلاف حول علاقة الفنان بالعمل الفني، وحول علاقة العمل الفني بالمجتمع. كذلك اختلفت هذه المذاهب حول علاقتها بالعلوم والنظريات المختلفة، ففي حين تأثر المذهب الطبعاني- الذي هو تنويع على المذهب الواقعي- بنظرية داروين عن النشوء والارتقاء، فإن المذهب السُّريالي الذي يقوم على إطلاق الخيال للعقل الباطن/ تأثر بنظريات سيغموند فرويد. وعندما نقول إن المذهب الطبعاني يتقاطع مع المذهب الواقعي، فإنه إنما يتقاطع مع ذلك الفرع منه المرتبط بالتحريض على التغيير، فلا ينبغي أن ننسى أنّ مَنْ وضع أساس الطبعانية كان إميل زولا، عندما نشر مقالًا يدافع فيه عن الضابط اليهودي الفرنسي ألفريد دريفوس ضد تهمة التخابُر مع الألمان، فقطع

أول خطوة على طريق إثبات براءته، ومن بعدُ كان لزولا تأثيرٌ كبيرٌ في المجال المسرحي. كما أن هناك اختلافًا حول الشكل الفني الأكثر تعبيرًا عن الفكرة؛ فبينما ركّزت الواقعية على فن النثر أكان قصةً أو روايةً أو مسرحًا، فإن السريالية تجسّدت في الكثير من الأعمال الفنية المختلفة؛ فمن المسرح إلى الفن التشكيلي ومنه إلى السينما والموسيقى، وهناك أيضًا اختلاف في أسلوب التعبير ما بين الاحتفاء الشديد ـ إلى حد الفذلكة ـ بجماليات النص وبديع الكلام، إلى التحرُّر من قوالب التعبير الجامدة وتوظيف الرمز والأسطورة في تجسيد المعاني والأفكار في المذهب الرمزي. لكن من جهة أخرى، هناك درجة من التقاطع بين هذه المذاهب وبعضها مع بعضها الآخر، سبقت الإشارة إلى بعضها ويمكن إضافة المزيد، كما في اشتراك الرمزية والسريالية في حفز الخيال من طريق الإيحاء والمداراة، هذا فضلاً عن تأثير التطور العلمي في معظم هذه المذاهب والحاجة إلى تمثُّل هذا التطور في الأعمال الفنية السمعية والبصرية والأدائية [3].

وبما أننا مَعنيُّون تحديدًا في هذا الكتاب بدور الفن في عملية التغيير، فإن من المهم التوقف لتسجيل عدة ملاحظات أساسية:

1 ـ إن هذا الدور كان ولا يزال موضع اختلاف شديد؛ فهناك من يرى أن لكل مجتمع طقوسه التي لها وجه ظاهر معلن، وآخر خفي مستتر، وأن مقاومة دور الفن في التغيير تنبع وبصورة أكبر من هذا الوجه المستتر. على سبيل المثال، فإنّ تشبث المجتمعات التقليدية بظاهرة ختان الإناث في مواجهة محاولات التوعية الفنية بأضرار هذه الممارسة على المستويين: الجسدي والنفسي، هذا الموقف يصعُب فهمه من دون إدراك أن الختان يمثل الخطوة الأولى لإثبات طهرانية المرأة التي لا تكتمل إلا بفَضّ بكارتها ليلة الزفاف على رؤوس الأشهاد في مشهدٍ بربريٍّ بامتياز، وكأن عمر المرأة محصور بين حدَّين ودماءَيْن وطقسين [4]. وقد اشتغل الفيلسوف اليوناني الفرنسي كورنيليوس كاستورياديس من جانبه، على محاولة إماطة اللثام عن الطقوس والممارسات غير المُشهرَة في كتابه التأسيسي

---

(3) Sullyvan, «Les Mouvements Littéraires,» <https//www.etudes-litteraires.com/mouvements-litteraires.php>.

انظر أيضًا: إسراء أبو رنة، «المدارس الأدبية وخصائصها،» مجلة سطور (24 تشرين الثاني/نوفمبر 2020)؛ لبابة حسن، «ما هي السريالية،» مجلة سطور (25 تشرين الثاني/نوفمبر 2020)، و«الواقعية في الأدب العربي: نشأة وخصائص،» مدوّنة المحبرة، 23 تموز/يوليو 2020، <elmihbara.blogspot.com>.

(4) انظر ذلك في: منصف المحواشي، «الطقوس وجبروت الرموز: قراءة في الوظائف والدلالات ضمن مجتمع متحوّل،» إنسانيات (المجلة الجزائرية في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية)، العدد 49 (2010)، ص 15-43. <https://doi.org/10.4000/insaniyat>.

المؤسسة المتخيَّلة للمجتمع الصادر عام 1975 [5]. ومع الإقرار بقيود المجتمع ما خفي منها وما ظهر ومقاومتها عملية التغيير بالفن أو بأي وسيلة أخرى، إلا أن الفن قادر على التغيير، وهذه القدرة هي التي تفسر لنا ليس فقط الاستنفار المجتمعي الحامي لطقوسه في مواجهة الفنانين الساعين للتغيير، لكن أيضًا انتفاض السلطة المُدافِعة عن تأبيدها ضد هؤلاء الفنانين، والتاريخ حافل بوقائع حرق الكتب والمكتبات وتشويه التماثيل أو في القليل تغطيتها، وترهيب المبدعين بالقول والفعل، لكن ماذا حدث؟ بعد مُضيّ ستة وعشرين عامًا على وفاة الملحن الشيخ إمام، وثماني سنوات على وفاة الشاعر أحمد فؤاد نجم، ما زالت ألحان الأول، وقصائد الثاني ملهمةً لكل محاولات الاحتجاج والتمرد والتغيير.

لا يقتصر الأمر على مسألة التشكيك في قدرة الفن على التغيير، فهناك مَن يرى كما يرى الروائي الأردني هزّاع البراري أن دور الفن هو التنوير وليس القيام بعملية التغيير في المجتمع [6]، وفي الواقع لا أظن أحدًا تصور أن الفن يملك أدواتٍ تنفيذيةً لإنجاز التغيير المنشود، ولا أن أحدًا يختلف على أن التنوير هو السبيل إلى التغيير؛ التنوير من الإنارة والتبصير: فكيف يمكن للتغيير أن يتحقق من غير أن يكون القائمون عليه على بيِّنةٍ مما يُراد تغييره؟ ثم إن هناك، مثل سامي الجيزاني، مَن يرفض التعامل مع دور المجتمع في التغيير كمُعطى أو كمُسلَّمة، ويرهن هذا الدور بشروط مبدئية، هي ظهور ثالوث التغيير: المُصلِح الديني مثل مارتن لوثر والفيلسوف المؤمن بالعقل مثل هيجل والفنان المبدع مثل بيكاسو، يقصد أن يدَ الفنان وحدها لا تصفق وأنه يحتاج إلى يد المصلح الديني ويد الفيلسوف، ثم بعد ذلك لا بُدَّ من توافر شرط انعدام الأُميَّة، وثورة صناعية جديدة كتلك (أو ربما أعمّ) من الثورة الصناعية التي شهدتها أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر [7]. وهذه الشروط تبدو منطقيَّةً لإحداث تغيير اجتماعي على نطاقٍ واسعٍ يتجاوز تأثيرات الجهود الفردية.

2 ـ اشتبك الفنانون العرب مع المذاهب الفنية السابق الإشارة إليها بدرجات مختلفة، واستطاعوا من خلال توظيفها إحداث اختراقات هنا وهناك، على الرغم من جبروت الطقوس الاجتماعية؛ ففي ما يخص المسرح الواقعي في بدايات القرن العشرين، يشير بعضهم إلى أنه «في مثل هذا الجو لم يكن بُدٌّ للمؤلف من أن يعالج الموضوعات التي

---

(5) Cornélius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société* (Paris: Seuil, 1975).

(6) هزّاع البراري، في: عزيزة علي، «صورة المرأة في الأدب: انعكاس حقيقي لما هو قائم في المجتمع،» **الغد**، 25/7/2011.

(7) سامي الجيزاني، «الفن وحركة المجتمع: أين دور الفن في المجتمعات العربية؟،» **إيلاف**، 15 أيلول/سبتمبر 2007.

تشغل الجمهور وتثير اهتمامه ـ أي المسائل الجارية ـ حتى ليقترب المسرح عندئذٍ من الصحافة إلى حدٍّ بعيد، فإذا انتشر الكوكايين وضجَّ من هول أخطاره العقلاء وقادة الفكر، كتب محمود تيمور مسرحية «الهاوية» ليُنفِّر من هذا السُّم الفتَّاك، وإذا انتشر الزواج من الأجنبيات وما ينجم عنه من أخطار اجتماعية، كتب أنطون يزبك مسرحية «الذبائح» لإظهار تلك الأخطار، وإذا اختلف الناس في شأن سفور المرأة وتصايحَ المحافظون من أخطاره الأخلاقية والاجتماعية الموهومة، كتب توفيق الحكيم مسرحية «المرأة الجديدة»[8].

ومن الواقعية في المسرح إلى الواقعية في الرواية بمزيدٍ من التعمق في ملامسة قضايا الواقع، سنجد توفيق الحكيم يكتب **حمار الحكيم** عام 1940 منتقدًا أحوال الريف المصري، ومنتهيًا إلى نتيجة غاية في الأهمية، في ما يخص موضع المرأة من عملية التغيير إذ يقول: «العِلَّة ـ يقصد السبب في اختلاف وضع الريف المصري عن الريف الفرنسي ـ هي المرأة، يوم تتخلص المرأة المصرية من روح الجواري البِيض وتتقمص روح السيدات، تعالَ انظر عندئذٍ إلى الريف المصري والفلاح المصري»[9].

هذا يعني أن التغيير يبدأ بالمرأة. أما الرواية الواقعية الأشهر في تناول أحوال الريف، فإنها رواية **الأرض** لعبد الرحمن الشرقاوي. وعندما تحوَّلت هذه الرواية إلى عملٍ سينمائيٍّ، أصبح مشهد الفلاح محمد أبو سويلم وأظفاره مغروسة في الأرض، بينما قوات الأمن تسحله؛ بمثابة أيقونة التمرد على العلاقات الإقطاعية. كذلك كان للفنانين العرب باعُهم المعتبر في بابَي الرمزية والسريالية، فإلى الرمزية تنتسب قصائد لعبد الوهاب البيَّاتي وفدوى طوقان ونازك الملائكة ومحمود درويش، كما تنتسب بعض روايات نجيب محفوظ وأهمها **أولاد حارتنا** التي نتوقف أمامها؛ لأنها تجسِّد الصراع مع جبروت الطقوس الاجتماعية كأعنف ما يكون الصراع. الأصل في هذه الرواية أنها تتصل بالعلاقة الجدلية الأبدية ما بين الخير والشر، إلا أنها وبسبب الدلالة الرمزية لشخصية الجبلاوي ـ التي تحلَّت ببعض الصفات الإلهية ـ كادت أن تودي بحياة أديب نوبل عندما تعرَّض للطعن عام 1995 لكن الله سلَّم. ولعل من أجمل ما قيل في وصف الرمز في أدب نجيب محفوظ، ما ذكره جابر عصفور بقوله إنه «يناوش بالرموز والإشارة كل المُحرَّمات أو التابوهات التي تمتد من الذَّرِّ أصغر حبَّات التراب إلى الذُّرَى حيث أعالي الوجود وما بعد»[10]. وإلى السريالية تنتسب

---

(8) محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم (القاهرة: نهضة مصر، 1966).

(9) توفيق الحكيم، حمار الحكيم (القاهرة: مكتبة الأسرة، 2003).

(10) محمد الحمامصي، «الرمز والقيمة نجيب محفوظ،» البيان، 30/1/2011.

عدة أعمال لتوفيق الحكيم، أبرزها مسرحيته «يا طالع الشجرة»[11]. أما الرومانسية التي افتتن بها العرب كثيراً، فقد كان لشعراء كبار أمثال أبي القاسم الشابي وعُمر أبي ريشة سهم كبير فيها بل وحتى سهام [12].

3 ـ تبقى نقطة أخيرة لكنها مهمة تتعلق بمؤشرات قياس التغيير الاجتماعي الذي يُحدثه الفن، والقياس مطلوب لمعرفة الإسهام الحقيقي للفن في عملية التغيير من دون زيادة أو نقصان. لكن في الوقت نفسه، فإن هذا القياس أمر بالغ الصعوبة لأمرين اثنين: **الأول**، أن التغيير بطبيعته تراكمي وتاليًا، فإن الأثر الذي يُحدثه الفن ربما يحتاج أعوام أو حتى عقودٍ حتى تظهر نتائجه؛ فالقضاء على التخلف والأميَّة والفقر والتميز والتعصب وغيرها، لا يحدث بكبسة زرٍّ كما يُقال. **والثاني**، أن الأثر قد يكون بمنع حدوث ضرر ما، وتاليًا، فإن عدم الفعل في هذه الحال يكون نوعًا من الفعل. ومن أجل إيضاح النقطة الأخيرة، يمكن الرجوع إلى الدور الذي أدته وسائل التواصل الاجتماعي في منع إصدار قانون الأحوال الشخصية المصري المعدَّل، الذي يحوِّل المرأة إلى مواطنة من الدرجة الثانية. انطلقت حملة ناجحة تحت شعار «الولاية حقي»؛ بمعنى ولاية المرأة على نفسها وعلى أولادها القُصَّر، ولاقت هذه الحملة رواجًا واسع النطاق وأيَّدها نساء ورجال. نتيجة ذلك، تمّ تجميد القانون المعدَّل في عام 2021 واستمرار العمل بالقانون الساري، على الرغم من حاجته الماسَّة إلى التعديل. هنا نطرح السؤال التالي: هل فشلت هذه الحملة لأنها حافظت على القانون القائم الذي لا يواكب مُستجدَّات العصر؟ أم أنها نجحت لأنها منعت إصدار قانون أسوأ منه؟ بطبيعة الحال، هناك حالات أخرى يكون فيها قياس الأثر أسهل وذلك عندما تتحقق نتيجة سريعة لدور الحملة الإعلامية، كما في تغليظ عقوبة التحرُّش بعد الجهد الجهيد لمنصات التواصُل الاجتماعي في هذا الخصوص، أو كما في السماح للمرأة بالخُلع بعد فيلم «أريد حلاًّ» الذي أظهر تعنُّت الزوج في إعطاء المرأة حريتها، لكن تبقى هذه الحالات بمثابة الاستثناء. وكحَلٍّ وسطٍ، فإنه يمكن التوسع في إجراء الاستبيانات واستطلاعات الرأي لمعرفة تأثير الأعمال الفنية في الجمهور، وذلك إذا ما كانت تلك الأعمال تتبنى منهجًا تغييريًّا.

---

(11) إبراهيم العريس، «يا طالع الشجرة لتوفيق الحكيم: عبث لكن على الطريقة المحلية،» **الحياة**، 6/12/2017.

(12) أبو رنة، «المدارس الأدبية وخصائصها».

ثانيًا: الصورة النمطية للمرأة وعملية التغيير

أفاض الكُتّاب المشاركون في هذا الكتاب في شرح معنى الصورة النمطية؛ وتحديدًا في الفصلين: الأول والحادي عشر، وأوضحوا سبب تشكُّل هذه الصورة وكيفية تشكُّلها في سياق اجتماعي معين، وأنها تعتمد على قيام بعضهم بالتصنيف المطلق أو الحدِّي للآخرين تصنيفًا مبنيًا على خواصَّ مزعومة لهم أو متخيَّلَة عنهم، وهي خواص منها ما هو بيولوجي ومنها ما هو غير ذلك، وأنه متى تشكَّلت الصورة النمطية وشاعت، فإنها تنفصل عن مَنْشئِها وتستمر وتكتسب قدرةً على التحكُّم في نظرة الأنا للآخر، كل هذا مُفصَّل في الفصلين المشار إليهما. وفي هذا السياق نفسه، تندرج الصورة أو الصور النمطية عن المرأة: ففي الواقع ليست هناك صورة واحدة للمرأة بل إن صورها تتراوح ما بين النقيض والنقيض؛ فالمرأة هي حاملة قيم العدالة والحرية والنهضة وبالطبع الجمال، كما تمثَّلها النحَّاتون الأقدمون والمحدثون حول العالم، لكنها أيضًا المخلوقة سريعة الانفعال غير العقلانية وبالطبع رمز الغواية والخطيئة والمكر والخديعة، كما ورد في بعضٍ من أقوال فلاسفة الإغريق وأساطير التراث الشعبي العربي والكتب الدينية، ففي كل تلك الأعمال الفنية كانت المرأة حاضرةً بقناعٍ خيِّر وآخر شرير، وفي الحالتين هو قناع، وكل قناع زائف لأنه يحجب الحقيقة، وهكذا هو شأن التنميط والتعميم. فإذا انتقلنا إلى الشق الآخر من عنوان هذا الجزء؛ أي عملية تغيير الصور النمطية عن المرأة من خلال الفن، أمكن لنا أن نذكر مجموعة الملاحظات الآتية:

1 ـ إن تغيير الصورة ليس نقطة معينة نصل إليها ثم ينتهي الأمر، بل إن التغيير هو عملية مستمرة ومتواصلة، لأن هناك تطورًا في القضايا المطلوب تغيير الصورة النمطية عنها، كما أن هناك تنوعًا في الأدوات المستخدمة في التغيير. ففي مرحلة معينة كان تعليم المرأة ـ وبدرجة أقل عملها ـ بمثابة القضية المحورية التي ركزت عليها النخب المستنيرة من الرجال والنساء معًا، وكان في طليعة هؤلاء رفاعة رافع الطهطاوي وبطرس البستاني وإبراهيم اليازجي وعائشة التيمورية ومَلَك حفني ناصف. أما الأدوات الفنية الأكثر حضورًا آنذاك في إطار محاولات التغيير، فكانت الصحافة والأدب. ومع أن الشِّعر كان جزءًا من الأدوات التي تم تجنيدها للتغيير، إلا أن إسهام النساء فيه كان محدودًا، ومن نماذجه ديوان الكاتبة اللبنانية مريانا مرّاش عام 1893 بعنوان: **بنت فكر**، مضت فيه تستحث بنات جنسها على التعاضد والتساعُد «للوصول إلى شجرة الفوائد التي تحمل دُررًا فيلتقطن الفرائد ويحلِّين جيدهن بها». مريانا مرّاش كانت إذًا من بين ثُلَّة النساء اللائي طرقن هذا الباب، وإليها يُرجع بعضهم

إنشاء «أول صالون أدبي في الشرق العربي بمفهومه الحديث» [13]، أي قبل صالون مَيّ زيادة في الظهور وفي استقطاب كبار مفكري هذا الزمان وشيوخه. وإذا ما قابلنا الموقف المتحجّر لشعراء كبار أمثال الفرزدق من شِعر المرأة، بما آلت إليه الحال في منتصف القرن التاسع عشر، ندرك عن أي تطور نتحدث، وكان الفرزدق قد قال: «إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فلتُذبح!»، وكأنَّ الشعر الذي امتلك الفرزدق نواصيه لم يكن له أي فضل في ترقيق مشاعره، فإذا هو يرسم بالدم الحدود الفاصلة بين دور الديك ودور الدّجاجة.

مع الدخول إلى القرن العشرين، تكثَّف الاحتكاك بالغرب وتصاعدَت الحركة الوطنية في مصر ضد الاستعمار البريطاني وازدادت مطالب الإصلاح السياسي والدستوري، وهنا فرضت نفسها قضية المُواطَنَة بمعناها الواسع؛ أي مواطَنَة المرأة والرجل والمسلمين والمسيحيين، ومثَّلت ثورة 1919 بوتقة جماعية للصهر. كان ارتفاع تمثال «نهضة مصر» للفنان التشكيلي الكبير محمود مختار في باب الحديد تطوُّرًا بالغ الأهمية من زاويتين أساسيتين: **الأولى**، أنه جعل المرأة رمزًا للنهضة والتحرُّر بل وللوطن نفسه، **والثانية**، أن الزَّخَم الشعبي الذي رافق انتقال التمثال من باريس إلى القاهرة وتشارُك الشعب مع الحكومة في تمويل إقامته، كان يشي ببدايات تغَيُّر وإن كان بطيئًا في نظرة المواطن العادي للمرأة. لاحقًا نُقل التمثال إلى جوار جامعة القاهرة، وكأنه أُريد من خلال ذلك تأكيد مُتلازمة الوطن والنهضة والتعليم والمرأة. عمومًا، وظَّفت الحركة الفنية أدواتها في معركة تغيير الوعي، فجاءت مسرحية «قولوا له» من تأليف بديع خيري، وتغنَّى سيد درويش بأغنية «ده بأف مين»، ومما جاء فيها «البنت تفضل محبوسة قال جوَّه بيتها يكون أظبَط... لحد ما تبقى عروسة بدال ما تفضل تتنطَّط، العفو العفو»، ثم خاضت المرأة تجربة المسرح بعد أن كان الرجال يؤدون أدوار النساء، ومن بعد ذلك مَثَّلت في المسرح النساء غير المُتمصِّرات فالمتمصرات، فالمصريات، ثم جاء دخول المرأة إلى عالم السينما، ولم تكن البدايات سهلة كما هي حال البدايات دائمًا، وتقارَب دخول المرأة مجال السينما في كلٍّ من مصر وسوريا عامَي 1927 و1928 على التوالي، علمًا بأن أول ممثلة في فيلم سوري كانت أجنبية تقيم في دمشق، وهذا طبيعي بالنظر إلى الوشائج الصحفية والأدبية والفنية التي ربطت هذين القطرين، وأخذت تتعزز تباعًا. أما العراق، فدخلت المرأة فيه عالم السينما عبر فيلم مشترك مع مصر عام 1945 [14]. وكان لصدور مجلة روزاليوسف دورٌ بالغ الأثر في عملية التنوير وكانت

---

(13) كرم الحلو، «مئة عام على رحيل الرائدة النهضوية ماريانا مرّاش،» مجلة **أفق** (مؤسسة الفكر العربي، بيروت)، العدد 90 (آذار/مارس 2019)، ص 59-58.

(14) عماد أبو غازي، «المرأة والفنون، 1952-1919،» في: جابر عصفور [وآخرون]، محررون، **المرأة المصرية** =

المرأة في صلبها. ولا يمكن الانتقال من هذه المرحلة إلى التي تليها قبل التوقف أمام الحالة التي خلقها المفكر التونسي طاهر حدَّاد، بكتابه المهم **امرأتنا في الشريعة والقانون** الصادر عام 1930. في هذا الكتاب، دافع حدَّاد عن المساواة الكاملة بين النساء والرجال بما في ذلك المساواة بينهم في الإرث، فضلاً عن أنه رفض تعدُّد الزوجات، مستفيدًا في ذلك من قدرته على طرح حججه من داخل المنظومة الدينية الإسلامية وليس من خارجها[15]. وكما هو متوقَّع، قوبلت أفكار الكاتب التونسي بالهجوم كما سبق أن حدث مع أفكار قاسم أمين، ونُزعت عنه درجته العلمية، وصودر كتابه، لكن قُدِّر لاحقًا لأفكاره أن تتحقق بصدور مجلة **الأحوال الشخصية** عام 1956. وفي عام 2018 حاول الرئيس التونسي الباجي قائد السبسي طرح مشروع للمساواة في الميراث وقوبل بالرفض، لكن الباب مفتوح لمزيدٍ من الاجتهادات.

أدى اشتداد حركة التحرُّر من الاستعمار وصعود الأفكار الاشتراكية ـ في منتصف القرن ـ إلى تبلور المطالبة بتغيير صورة المرأة بما يتناسب مع انخراطها في الحركة الوطنية، وبما يُبرز حضورها في معركة الإنتاج وبناء الدولة الجديدة. إضافةً إلى الأعمال الأدبية والدرامية التي تجسد البطولات النسائية، وهي كثيرة، أدى فن الكاريكاتير دورًا مهمًّا في الاتجاه نفسه، وتحولت شخصية فاطمة التي ابتكرها ناجي العليّ إلى أيقونة الحفاظ على الأرض والتمسك بالجذور، بل تحولت إلى الوطن نفسه. في أحد الرسوم الشهيرة، يحاول الزوج إقناع فاطمة بترك فلسطين والسفر إلى مكانٍ آخر ويهمس لها: إنهم قد قصفوا المُخيَّمات وجرحوا صغيرنا وخرَّبوا بيوتنا، فترد عليه: بِسيطة، حتى إذا همس لها: بدّهم نسلِّم سلاحنا، ردَّت: فَشرُوا. في هذه الحال، يحدث تبادل تام بين الصورة النمطية لكُلٍّ من الرجل والمرأة، فتصير المرأة نموذجًا للقوة ويتحول الرجل نموذجًا للضعف[16]. من جهةٍ أخرى، امتد الفن التشكيلي لتناوُل صور أخرى غير شائعة للمرأة، كالمرأة الفلاحة التي تعمل مع زوجها يدًا بيد، وهذه صورة شائعة جدًا في أعمال حسين بيكار، ورسمت زينب السجيني شخصياتها النسائية على الأرجح بشَعر مجعَّد حتى تكسر النمط السائد وتخرج على مقاييس الجمال التقليدية، وخرجت إنجي أفلاطون بشخصياتها وألوانها إلى الطبيعة ووظَّفت السُّريالية في تجسيد رفضها الظلمَ، ومنه تحكُّم الرجل في المرأة. وعلى

= **في التاريخ الحديث والمعاصر** (القاهرة: المجلس القومي للمرأة، 2009).

(15) طاهر حدّاد، **امرأتنا في الشريعة والقانون** (صفاقس: دار محمد علي للنشر، 1930).

(16) مريم طه عارف عفانة، **صورة المجتمع في الأدب الكاريكاتيري: ناجي العلّي أنموذجًا** (ينبع، السعودية: جامعة طيبة، [د. ت.]).

الجانب الآخر، هناك في المملكة المغربية، ظهرت امرأة تُدعى الشعيبية طلال صار لها لاحقًا اسم دولي مدوٍّ. استطاعت هذه المرأة أن تضع أُسُس المدرسة الفطرية في الفن التشكيلي وترسم نساءً قوياتٍ ومكافحات، تشع البهجة من أعطافهن وتكاد ألوانهن الزاهية تنطق، وفيها قالت فاطمة المرنيسي: «تمكنَت في مجتمع مبرمج لإهانة المرأة من إحباط المخططات وتفكيك الآليات... لأن البحث عن الكرامة صار هو رد الفعل الأكثر تلقائيةً للبقاء والحياة»، والمقصود بهذه الجملة المقتبسة هو الإشادة بالشعيبية التي أقصاها مجتمع الفن التشكيلي المغربي بداية دخولها إليه لأنها امرأة وبدوية وغير متعلمة، لكن زمّار الحي الذي لم يُطرب أهله أطرب الغرباء، فسرعان ما اكتشف الناقد الفرنسي بيار جوديير موهبتها الفنية [17].

مع ظهور نوال السعداوي حدثت نقلة كبيرة جدًّا في أبعاد الصورة النمطية للمرأة المطلوب تغييرها؛ فنوال السعداوي في الحقيقة هي «امرأة تحدِّق في الشمس»، تمامًا كما في كتابها الذي يحمل العنوان نفسه، وفوق ذلك فإنها طرحت قضايا وجودية تتجاوز مسائل الأحوال الشخصية وعلاقات العمل والإنتاج. ترى نوال أن المرأة في مرحلة ما قبل ظهور الأديان كانت تحظى بوضعٍ ممتاز: يُنسَب لها ابنها وتحصل على ميراثٍ مساوٍ للرجل وتحظى بالألوهية، فهي إلهة الإخصاب والخضرة والخير وكل شيء مفيد. لذلك ظل طموح نوال السعداوي يلامس دائمًا مستوى الآلهة من حيث العلوّ والارتفاع، ودفعت من جرّاء ذلك أثمانًا باهظة [18]. يذكّرنا كلام نوال السعداوي عن الأنثى الإلهة بقصيدة الشاعر إبراهيم نصر الله التي أعطى عنوانها لديوان شعره باسم **الأم والابن**، وفي العنوان المذكور جرأة غير عادية لما فيه من إحالة بلاغية إلى الثالوث المقدَّس: الآب والابن والروح القُدُس. وتصف حياة الرايس النقلة الشِّعرية التي أحدثها إبراهيم نصر الله بديوانه بأنها تشبه الانقلاب التاريخي الذي استبدل سلطة الإلهة الأنثى بسلطة الإله الذَّكَر في ميثولوجيا الشعوب القديمة[19]. بعامّة، عندما ننظر إلى نوعية قضايا المرأة وتطورها، نلحظ تغيُّرًا كبيرًا واتساعًا ملحوظًا في أبعاد التغيير. في رواية سفينة حنان إلى **القمر**، ترفض ليلى بعلبكي أن تحمَل وتقاوم كل ضغوط زوجها في هذا الاتجاه، لأنها تريد أن تستمتع بعلاقتها به إلى المدى الأقصى ولأن

(17) للمزيد حول فن الشعيبية، انظر: عبد الرحيم الخصّار، «الشعيبية طلال رائدة الفن الفطري في المغرب ما زالت تُمارس سحرها،» صحيفة إندبندنت عربية، 27 كانون الأول/ديسمبر 2020، <https://bit.ly/3inM5mu>.

(18) نوال السعداوي، امرأة تحدّق في الشمس (بيروت: دار الآداب، 2012).

(19) حياة الرايس، «إبراهيم نصر الدين يقسم بالأم والابن،» ميدل إيست أون لاين (24 شباط/فبراير 2021)، <https://bit.ly/39RKgcX>، ويوسف غيشان، «بين الديك والدجاجة،» الدستور (عمّان)، 10/20/ 2019.

ابنها سيفارقها حتمًا [20]. هذا التمسك بالولاية على الجسد جديد وهو جزء من التخلص من عقدة مناقشة الأديبات العربيات للجنس من زوايا مختلفة. في أعمالها الروائية تسعى هالة البدري لكسر التابوهات المتعلقة بلغة الجسد خصوصًا في روايتها **امرأة ما**؛ ففي هذه الرواية تتمرد ناهد البطلة على الشعور بالحرمان العاطفي مع زوجها فتخاطبه بالقول: «لقد استمرأتَ انتظاري لرحمتك ورضائي بقسمتي وهو ما لن يكون بعد الآن». من جهة أخرى، فإن البطلة ناهد تنتقد إخضاع جسد الزوجة بشكلٍ مطلقٍ لرغبات زوجها «محرمٌ عليك أن ترفضي له طلبًا لجسدك تحريم الشرك بالله»[21] !! الشركُ بالله مرة واحدة.

أما فاطمة المرنيسي، فإنها تتناول قضية «الحريم» كتعبير عن الصورة النمطية للمرأة في إطار مقارن بين الشرق والغرب؛ ففي كتابها **شهرزاد ترحل إلى الغرب**، تقارن فاطمة المرنيسي بين تدنّي وضع المرأة في إطارين ثقافيين تحكمهما مُحدِّدات تاريخية مختلفة، وتصل إلى حدّ القول إنه إذا كانت المرأة الشرقية تعاني الاستتباعَ فإن المرأة الغربية تعاني الاستباحةَ الشهوانيَّة [22]. في الفصل الثاني من هذا الكتاب الذي يحلل بعض حكايات **ألف ليلة وليلة**، إضاءاتٌ على بعض أفكار فاطمة المرنيسي، بحديثها عن تربُّع ثماني عشرة سيدة على عرش الدولة الإسلامية بين القرنين الثالث عشر والسابع عشر الميلاديين، والقصد أن فاطمة المرنيسي حاولت تجاوز التمييز بين الشرق والغرب من منظور «الحريم».

حتى وصولنا إلى التفاصيل السابقة ما زلنا بعيدين من صعود التيارات الدينية الإسلامية اعتبارًا من السبعينيات، وهذا تطور مهم كانت له أسبابه الاقتصادية والسياسية الداخلية والخارجية التي يخرج تحليلها عن نطاق هذا الجزء، كما كانت له تداعياته على الفن بظهور مصطلح الفن النظيف الذي يُقيِّد الإبداع بضوابط أخلاقية هي بحكم الضرورة ذات طبيعة نسبية، كما كانت له أيضًا تداعياته على المرأة بمركزيتها المعروفة في المشروعات الإسلامية المختلفة. وفي هذا السياق، بدت ظاهرة «تحجيب الفنانات» وكأنها حلقة الوصل التي تجسِّد الارتباط الوثيق بين الفن والتغيير، وبين المرأة والفن. أما كيفية تعامل الفن مع هذه الظاهرة وبأي أدوات، فلقد أولاها الفن اهتمامًا كبيرًا بحكم جسامة نتائجها، وحاول أن يقدِّم صورًا إيجابية للمرأة في مواجهتها. فلو توقفنا أمام الفن السابع، على سبيل المثال، سنجد أن السينما الجزائرية اهتمت بإبراز دور المرأة في مواجهة تصاعُد التطرُّف الديني الذي

---

(20) ليلى بعلبكي، **سفينة حنان إلى القمر** (بيروت: دار الآداب، 2010).

(21) هالة البدري، **امرأة ما** (القاهرة: دار الهلال، 2001).

(22) فاطمة المرنيسي، **شهرزاد ترحل إلى الغرب**، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003).

تحوَّل إلى عنفٍ دامٍ خلال ما عُرِف باسم «العشرية السوداء». في فيلم «رشيدة» للمخرجة يمينة شويخ تتحدى المدرِّسة رشيدة الإرهاب الذي كاد يقضي عليها وقضى بالفعل على كثيرٍ من تلامذتها. ويُعدُّ التعليم وتنوير العقول أداة رشيدة في هذا التحدي؛ ففي الحصة الأولى لرشيدة بعد واقعة إرهابية دامية شهدتها قرية الياسمين تأبَّطت محفظتها وراحت تدرِّس تلامذتها موضوعًا بعنوان: «النهاية»؛ أي أن العملية التعليمية تطرد الإرهاب كما يطرد النور خفافيش الظلام [23]. أما في فيلم «بابيشا» للمخرجة مُنية مدوَّر، فإن الطالبة نجمة تتحدى الإرهاب بطريقة مختلفة؛ فأداتها هي صنع الفساتين الجميلة لزميلاتها، وهذا الفيلم أثار انتقادًا واسعًا داخل الجزائر لاتهامه بالخروج على الأعراف ما أدى إلى منعه. كانت الدراما المصرية حاضرة أيضًا بكثافة في هذا المجال؛ ففي فيلم «الإرهابي» الذي أخرجه نادر جلال استطاعت سوسن وأسرتها أن تغيِّر تفكير الإرهابي وموقفه من العنف، وغير ذلك كثير.

قامت الأفلام التوثيقية بدورٍ مهمٍّ في كشف الفظائع التي تعرضت لها الأيزيديات في العراق بعد سقوط الموصل بيد تنظيم داعش الإرهابي عام 2014، ومن ذلك فيلم «ظِلّ الغراب» للمخرج محمد دربنديخالي. كما كان للفن التشكيلي دوره من خلال لوحات لأمثال المعمارية العراقية كوكب أحمد؛ ففي واحدة من لوحاتها الكثيرة في هذا الموضوع، ترسم الفنانة كوكب امرأة تحتضن طفليها بينما هي معلقة في شجرة ومن ورائها تقف امرأة أخرى تنتظر دورها. لكن يظل الدور الأكبر والأهم والرئيس هو ذلك الذي أدّاه السرد الذاتي أو التاريخ الشفوي للأيزيديات. تحكي إيمان عبد الله عباس عن تعرُّضها للبيع ثلاث مرات، ويعلق والدها بالقول إنه في البداية كان يتألم من حكاياتها، لكنه بعد ذلك راح يشجع الأيزيديات على الإفصاح لإيمانه بأن ذلك عنصر مساعد لهنّ. هذا البوح الأيزيدي لم يُسْهم فقط في تغيير الصورة النمطية عن الفتاة الأيزيدية المكبَّلة بالتقاليد الاجتماعية التي تحكم مناطق الأيزيديين شمال العراق، لكنه أسهم في ما هو أهم، أي في تغيير الواقع الاجتماعي للمرأة الأيزيدية التي لم تكن تصل في دراستها إلى التعليم الجامعي وربما إلى الإعدادية. تقول إيمان: «واليوم هي منشغلة بالحصول على شهادة أو عمل»[24]. ويُخصص هذا الكتاب الفصل الرابع منه للتحليل المستفيض للتاريخ الشفوي للنساء بوصفه أداةً

---

(23) «بين إغراء الموضوع والبساطة الإبداعية، الدم والنار... حكاية العنف في السينما الجزائرية،» البيان، 24 تشرين الأول/أكتوبر 2002، <https://bit.ly/3ooDyUg>.

(24) «عن قصة إيمان عباس الأيزيدية التي بيعت ثلاث مرات،» إندبندنت عربية، 25 تشرين الثاني/نوفمبر 2019، <https://bit.ly/3AZbQ3P>.

لتوثيق السرديات النسائية عوضًا من الحديث عنها. أما الفصل الخامس، فإنه يستنطق كتب التاريخ عن نساء ليبيات كُنَّ محركاتٍ للتغيير في مختلف المجالات لكن أحدًا لا يعلم عنهن شيئًا.

نلاحظ هنا أننا بتوقفنا أمام تداعيات احتلال داعش للموصل عام 2014، فإننا نكون قد مارسنا نوعًا من حرق المراحل، وقفزنا على تاريخ الاحتلال الأمريكي للعراق كُلًّا عام 2003، وما كان هذا القفز إلا من باب الحفاظ على وحدة الموضوع الخاصة بتحليل تداعيات الظاهرة الإرهابية على صورة المرأة. لكن ما حدث عام 2003 كان بمنزلة الزلزال الذي ترددت ذبذباته في الأعمال الفنية لفنَّاني العراق بأشكالٍ مختلفة. قدمت إنعام كجّه جي للمكتبة العربية روايتين؛ إحداهما رواية أجيال بعنوان: **طشاري** وتحفل بالكثير من النماذج النسائية المتمردة، أو على التقاليد أو على العنف وإما على صعوبة الحياة في المهجر[25]. والأخرى رواية **الحفيدة الأمريكية** عن معاناة مترجِمة عراقية شابَّة اضطُرت للعمل مع القوات الأمريكية بعد احتلال العراق، وهذه قضية جديدة فرضها واقع جديد [26].
وكوَّنت العراقية نادين الخالدي في المهجَر فرقة موسيقية باسم «طرب پـاند» أغانيها باللغة العربية ارتباطًا بالوطن الأم. ثم جاء تسونامي الربيع العربي الذي شمل الكثير من البلدان العربية بدايةً من تونس وأدت فيه النساء دورًا مهمًّا ساعد عليه التطور الكبير في وسائل التواصل الاجتماعي. هذا التطور الذي يُطلَق عليه «إعلام الحرافيش» فتح آفاقًا واسعة أمام النساء لتأكيد حضورهن في المشهد الجديد الذي كان قد أخذ يتشكل، وكان ذلك من طريق التدوين والرسائل الصوتية والصور والنشر الإلكتروني والإعلان وحملات الحشد والمناصرة، وهو ما نجد له تأصيلاً في الفصل العاشر من الكتاب الذي بين أيدينا وتفصيلاً في الفصل الثاني عشر منه. وكمثالٍ على الدور المهم الذي يؤديه هذا الإعلام، نعود إلى الحملة التي نظمتها مجموعة من الشابات والشبان الجزائريين في صيف عام 2018، تحت عنوان: «بلاصتي وين نحب ماشي في الكوزينة» بمعنى مكاني حيث أريد وليس في المطبخ، وكان ما حرَّك هذه الحملة هو الاعتداء على الفتاة ريما التي كانت تمارس رياضة الجري في شهر رمضان وقبل موعد الإفطار، بعد أن قال لها مُعنِّفها: «بلاصتك في الكوزينة» أي مكانك في المطبخ. بعد هذه الواقعة، خرجت ريما على مواقع التواصل الاجتماعي وحكت ما حصل معها، فكان أن انطلقت حملة مُناصَرة واسعة شاركت فيها بعض الفنانات

---

(25) إنعام كجّه جي، **طشاري** (بيروت: دار الجديد، 2013).

(26) إنعام كجّه جي، **الحفيدة الأمريكية** (بيروت: دار الجديد، 2008).

البارزات، وخرجت النساء ليمارسن رياضة الجري في عدة مدن جزائرية تضامنًا مع ريما. وفي العام نفسه، انطلقت حملات إلكترونية مضادة لحملة «اضرب واهرب» التي كانت تشجع الشباب على إلقاء الأسِّيد (الحَمْض) الحارق على الفتيات غير المحجبات، وركَّزت هذه الحملات المضادة على التذكير بعنف العشرية السوداء الذي كان يستهدف النساء بين من يستهدفهم.

كان لفن الغرافيتي أيضًا دورٌ مهم في عملية تغيير الصورة النمطية للمرأة بإبرازها فاعلاً رئيسًا وشريكًا بالتناصف في عملية التغيير، ومع أن هذا الفن موجود منذ وقت طويل وله دور مهم في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي عبر الكتابة على الجدار العازل وفي كل مكان، فإن توظيف الغرافيتي على جدران ساحات التحرير في تونس ومصر وسوريا واليمن وليبيا أعطاه مساحة جغرافية شديدة الاتساع، ولا ننسى أن البداية في سوريا كانت من جرافيتي على جدران مدينة درعا ثم أخذت تتضخم وتتضخم ككرة الثلج. في مصر نشأت حركة غرافيتية باسم «ست الحيطة»؛ رفضًا لمظاهر التمييز المستمر ضد المرأة على الرغم من دورها في صناعة التغيير على ما تقدَّم، وكانت المطالب التي رفعها أعضاء الحركة من النساء والرجال هي تحقيق المساواة تحت شعارات، منها «كفاياك زفت يا سي السيد»! في استحضارٍ لنموذج سي السيد الشهير في ثلاثية نجيب محفوظ [27].

2 ـ بما أن التغيير هو عملية مستمرة، فإن هذا يفترض ضمنيًا أنه لا يتجه إلى الأمام بالضرورة، وتاليًا، فإن كل النماذج الإيجابية التي استعرضَتْها النقطة السابقة، وكان يقوم الفن فيها بتغيير الصورة النمطية للمرأة إلى الأفضل، ليست سوى نصف الحقيقة ولا تعبر إلا عن نصف الكوب الملآن. وذلك أنه، كان هناك الكثير من الأعمال الفنية التي استمرت في تكريس بعض أبعاد الصورة النمطية للمرأة، بل إن منها ما مثَّل انتكاسةً في جوانب معينة، كتلك المتعلقة بتعدد الزوجات مثلاً أو بالعلاقة بين الحرية والمسؤولية أو بين عمل المرأة والتفكك الأسري وغيرها. ولو عدنا إلى الفصل الثالث عشر من الكتاب، لوجدنا فيه من الدراما العُمانية ما يكرِّس الصورة النمطية للمرأة وما يحاول تغييرها. وإذا ما حاولنا تفهُّم الأسباب التي تؤدي إلى قيام الإنسان، ومن باب أولى الفنان بدور إيجابي في عملية التغيير،

(27) عن بعض نماذج هذه الحملات انظر: ««لأني رجل» و«فدينا» حملات مختلفة هذا العام لمواجهة العنف ضد المرأة،» BBC عربي، 26 تشرين الثاني/نوفمبر 2017، <https://www.bbc.com/arabic/middleeast-42099375>
انظر أيضًا: وائل بورشاشن، ««ماشي عزبة».. حملة على مواقع التواصل تناهض العنصرية بين المغربيات،» هسبريس، 25 كانون الثاني/يناير 2021، <https://bit.ly/3D3Ba9g>، و««ست الحيطة».. جرافيتي مصري يطالب بحقوق المرأة،» العربية.نت، 22 نيسان/أبريل 2013، <https://bit.ly/3B3XuiA>.

فإنه يكون من المفيد أن نستحضر قول فاطمة المرنيسي في روايتها **نساء على أجنحة الحلم** إن «كل شخص يمكن أن يمتلك أجنحة ليُحلِّق، لكن التحليق لن يتحقق إلا بشرطين، وعي الشخص أنه محبوس داخل قفص وتوفُّره على الإرادة لكسر القفص». هذا القول لفاطمة المرنيسي عن ثنائية الوعي/ الإرادة مؤَسَس على تجربة عاشتها الكاتبة في إطار «حريم فاس» حيث الأسوار تلو الأسوار، أسوار العائلة الممتدة وأسوار التقاليد الاجتماعية التي تضبط وتُقَولِب وتتحكم في كل شيء: من أول طقوس الاستيقاظ والفطور وحتى طقوس الخروج. خلف الأسوار مجموعة من التراتبيات: بين الجدود والأبناء والأحفاد، وبين الرجال والنساء، وبين النساء المتزوجات والنساء المطلقات. وحتى تحلِّق فاطمة المرنيسي عاليًا وبعيدًا من تلك الأسوار كان عليها أن تعي حقيقة الواقع الذي تريد الهروب منه، وأن تتحلى بإرادة تنفيذ خطة الخلاص أو الهروب [28].

أ- بدايةً بالوعي فإنه هو الذي ينبِّه إلى وجود مشكلة ما تتطلب التدخل. ومن المفهوم أن الوعي له سياقه التاريخي، وتاليًا، فإن الإحساس بوجود مشكلة من عدمه يختلف من مرحلة تاريخية إلى أخرى. وكمثال، اعتادت الأعمال الفنية مدة طويلة على التهكم على ذوي الاحتياجات الخاصة، خصوصًا الأقزام والمعوّقين. وفي تاريخ السينما المصرية ممثل شهير هو صفاء الدين حسين ذكي كان يعاني إعاقةً ذهنية اعتاد المخرجون على توظيفها خصوصًا في الأفلام الكوميدية، ومنها الفيلم الشهير «سلامة في خير» لنجيب الريحاني [29]. لم يكن هذا اللون من السخرية يثير أي تحفُّظ، ولم يشعر صُنَّاع الفيلم بأنهم يقترفون عملاً تمييزاً بامتياز، عندما يضعون عدة جُمَل على لسان هذا الممثل. ثم تطورت الأمور: صار هناك اهتمام دولي بقضية الأشخاص ذوي الإعاقة انعكس على وضعهم داخل مجتمعاتهم، ومنها المجتمعات العربية، واختفت شخصية صفاء الدين حسين ذكي من الأعمال الفنية.

الأمر نفسه بالنسبة إلى المرأة؛ إذ إن صورتها المعتمَدة سنين طويلة في الكاريكاتير كانت تجمع بين القبح والبدانة والغلظة، فإن اتسمت بالرشاقة فغالبًا ما تكون امرأةً لَعوبًا.

---

(28) فاطمة المرنيسي، **نساء على أجنحة الحلم**، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2017). وفي تحليل هذا العمل، انظر: إلهام الطالبي، «نساء على أجنحة الحلم: صورة من عالم الحرية،» موقع زمان، 5 كانون الأول/ديسمبر 2016، <https://bit.ly/2WtZLVj>

انظر أيضًا: إنصاف بحنيني، «نساء على أجنحة الحلم: الثورة على الحدود والأسوار (1)،» موقع رقيم، 29 نيسان/أبريل 2018، <https://bit.ly/2Y29wKI>.

(29) نيفين مسعد، «التغيير بالفن،» **الشروق**، 22/12/2016.

وكان من المدهش أن مجلة مثل مجلة **صباح الخير**، على الرغم من أنها امتداد لمجلة **روزاليوسف** في أداء دور تنويري في المجتمع، تضع على غلاف أول عدد لها في 17 كانون الثاني/يناير عام 1956 كاريكاتيرًا، تظهر فيه زوجة ضخمة، وقد كشَّرت عن أنيابها وتحمل في يدها مقشة، بينما زوجها المرتعد يصعد السلم آخر الليل ممسكًا نعليه. ويُعدُّ ثنائي رفيعة هانم (التي ليست رفيعة أبدًا) والسبع أفندي (الرفيع جدًا) من الشخصيات الشهيرة في تاريخ الكاريكاتير المصري. كما يستعرض عبد العزيز تاج في كتابه **هكذا يتحدث الكاريكاتير** صورة المرأة المصرية في رسومه، فنجدها تظهر كرمز للعمارات المائلة وللتضخم ولازدواجية القانون وللدعوة للتحرُّش [30]. بالتدريج احتلت المرأة موقعًا ممتازًا من أجندة المنظمة الدولية ترجمته الاتفاقياتُ والمؤتمرات المختلفة، ولم يعُد مقبولاً التنمُّر على المرأة ولا على شكلها. وفي المرات القليلة التي كان يحدث فيها خروج على هذه القاعدة كانت ردَّة الفعل المجتمعية القوية؛ وخصوصًا النسائية، تتكفل بإعادة الأمور إلى نصابها. في عام 2014، رسمت فاطمة حسن كاريكاتيرًا في جريدة **أخبار اليوم** لرجل يتابع في التلفزيون خبرًا عن أزمة الفحم، فيقول لزوجته ذات البشرة السوداء: «وبيقولوا في أزمة طاقة أهو»، وقد اضطُرت فاطمة إلى الاعتذار.

بعد ذلك بعام واحد، رسم عمرو فهمي كاريكاتيرًا عن حملة مقاطعة اللحوم بسبب ارتفاع أسعارها، بدا فيه الزوج وقد أدار ظهره لزوجته التي كان لها وجه خروف ويصدُّها عنه بالقول: «باقولِّك مقاطع»، واضطر عمرو أيضًا إلى الاعتذار ورسم كاريكاتير آخر يقول فيه رجل لامرأة ضخمة: «أنا ما اقدرش على زعلك يا جميل». والمثالان المذكوران يوضحان أنه في غياب الحساسية النوعية يكون موقف المرأة والرجل سواء من مسألة الصورة النمطية للمرأة، على الرغم من أن ظهور جيل من رسّامات الكاريكاتير الشابات أمثال دعاء العدل وإسراء زيدان في مصر، ورهام الهور في المغرب، وسارة النومس في الكويت، ومنال الرسيني في السعودية، وآمنة الحمادي في الإمارات، وفاطمة الورفلي في ليبيا، أسهم في تقديم رؤية مختلفة بل ومؤثرة عن صورة المرأة؛ ففي عام 2016 اختارت هيئة الإذاعة البريطانية الفنانة دعاء العدل بين أكثر الشخصيات إلهامًا وتأثيرًا.

مع توافر الوعي يمكن الالتفات إلى بعض التفاصيل الصغيرة التي قد تمر علينا من دون أن ننتبه إليها حتى يأتي مَن ينبهنا إليها. تلفت نظرنا ميسلون هادي ببساطة شديدة، في نصِّها الذي يحمل عنوان: «باترون جرادة أو مليون طريقة لوصف جرادة»،

---

(30) عبد العزيز تاج، **هكذا تحدث الكاريكاتير** (بيروت: دار آزال للطباعة؛ القاهرة: مكتبة مدبولي، 1986).

إلى أن امرأة تقود سيارتها هي امرأة تحت وصاية الشارع، من أول السايس المستند إلى عكازين الذي يعطي نفسه الحق في أن يساعدها للرجوع إلى الخلف، وحتى عابر السبيل الذي لا يسمع ولا يرى لكنه بدوره يشارك في توجيهها [31]. هذه اللقطة ليست أبدًا هي جوهر النص، لكنها حتمًا عندما وردت فيه، فإنها ذكَّرت كل امرأة بموقف مشابه مرَّ بها، وبأنها أخطأت في لحظة معينة حين انصاعت لوصاية الشارع/ الرجل. وفي فيلم «اليوم السادس» الذي أخرجه يوسف شاهين والمأخوذ عن رواية أندريه شديد، يُحطِّم النص الفكرة الشائعة التي تجعل كل رجل طويلاً وكل طويل قويًّا. تقول صِدِّيقة لعوكا: «حلمك أطول منك»، فيردُّ عليها بالقول: «طيب ما أبويا كان قد الباب، شخطة واحدة من أمي تحتار مين بابا ومين ماما». في الفصل التاسع من هذا الكتاب سنجد انتقادًا لفكرة البطلة السينمائية القصيرة كرمز للجمال والضعف في آن. أما المرارة التي أحست بها هالة البدري في روايتها **امرأة ما** عندما مُنِعَت من حضور غُسل أبو مصطفى والد زوجها حفاظًا على طهارة الطقوس، فإنها ليست من التفاصيل الصغيرة؛ فباب طهارة المرأة مفتوح على مصراعيه لكل أشكال التمييز. تقول هالة البدري: «لا تتحركي قبل أن تتطهَّري... كل خطوة تلعنك الملائكة ألف لعنة» [32].

لكن تشكُّل الوعي، كما أن له مصادره الخارجية التي تتعلق بالسياق العام، فإن له علاقة وثيقة بعملية التنشئة الاجتماعية؛ هذه التنشئة اشتغلت عليها التيارات النِّسْويَّة عبر التوعية بأن الطبيعة البيولوجية للمرأة لا ينبغي أن تضعها في وضعٍ أدنى داخل المنظومة المجتمعية، كما اشتغلت عليها أيضًا التيارات الذكورية من خلال التوعية بأن الرجولة لا تضع صاحبها في وضعٍ أعلى لمجرد أنه ذَكر، لا أكثر ولا أقل. اهتمت مَيّ غصوب في أكثر من كتاب لها، أبرزها **الرجولة المُتَخَيَّلة: الهُويَّة الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط** وهو الكتاب الذي تشاركت فيه مع إيما سنكليرويب، بتفكيك الممارسات والسياسات التي تعطي معاني محددة للرجولة، ثم بعد ذلك تجعل الرجولة مرادفة للتفوق. إن الطقوس الاجتماعية والمؤسسية التي تبدأ بالخِتَان وتمر بقَصِّ الشعر وتنتهي بالخدمة العسكرية، تفضي إلى الاقتناع بأن إثبات الرجولة لا يكون إلا عبر الاستعلاء على الأنوثة والتمايز عنها وربما العدوانية تجاهها [33]. هذه الرجولة المُتخَيَّلة أسمتها جنيفر نيوسام «القناع الذي نعيش

---

(31) ميسلون هادي، «باترون جرادة أو مليون طريقة لوصف جرادة،» موقع الأنطولوجيا الإلكتروني، 29 نيسان/ أبريل 2016، <https://alantologia.com/blogs/389>.

(32) البدري، **امرأة ما**.

(33) مّي غصّوب وإيما سنكليرويب، **الرجولة المتخيّلَة: الهوية الذكَرية والثقافة في الشرق الأوسط** (لندن: دار الساقي، 2002)

فيه»، ومن خلال فيلم يحمل الاسم نفسه، تبنَّت الدعوة إلى نزع القناع وإعادة اكتشاف الرجولة[34]. وحول هذا الموضوع كلام كثير.

ب ـ نأتي بعد ذلك إلى الإرادة وهي ضرورية لإحداث التغيير؛ فالواقع الاجتماعي لا يتغير بمجرد توافر الوعي، لكن إرادة التمرُّد على هذا الواقع هي التي تحوِّل الوعي من كونه رياضة ذهنية ليصبح فعلاً إيجابيًّا. هنا يبدو استحضار نموذج الشاعرة زُلَيْخَة أبو ريشة في تمردها على ذكورية اللغة المُستخدَمة أمرًا ملائمًا، ومن المؤكد أنها في ذلك ليست وحدها؛ فهناك من سبقوها ومن لحقوها في انتقاد هذه الذكورية، لكنها بين أولئك وهؤلاء فإنها تُعدُّ الأكثر جرأة. في كتابيها **اللغة والجندر: النحو لغة غير جنسوية وأنثى اللغة: أوراق في الخطاب والجنس**، تتعرض زليخة أبو ريشة للانحيازات النوعية للغة، وللحمولة الفكرية الذكورية للغة، سواء أكان الكاتب رجلاً من المصابين برهاب المرأة: ونموذج لذلك عباس محمود العقاد صاحب العبقريات، والذي لم يتورع عن وصف المرأة بأن حبَّ الخداع طبيعة فيها وسرها وطلاء زينتها (وأضيف توفيق الحكيم وأنيس منصور المتفاخر الأكبر بعنصريته، حتى إنه ذهب في وصف المرأة العاملة إلى القول إنها أنثى أحيانًا ورجل معظم الوقت، وذلك على الرغم من أن العقاد والحكيم ومنصور جميعهم لهم مواقف وكتابات تناقض شهرتهم بأنهم أعداء المرأة)، أم كانت الكاتبة امرأة: نموذج أحلام مستغانمي الروائية الجزائرية في روايتها **ذاكرة الجسد**[35] التي كُتبت بعقلية ومفردات ذكورية. الجدير بالذكر أن هذه الرواية لأحلام مستغانمي لها تشريحٌ وافٍ وتحليل مفصَّل في الفصل الثالث من الكتاب الذي بين أيدينا، وهو إذ أثار ضجة حول ادعاءات بأن كاتبه الحقيقي هو الشاعر العراقي سعدي يوسف، فإنه يذكِّرنا بالادعاءات السابقة التي نسبت بعض قصائد الشاعرة الكويتية سعاد الصباح إلى الشاعر السوري نزار قبَّاني المُلقَّب بشاعر المرأة، وكأن الصورة المطلوب ترويجها من ضجيج كهذا، هي أن النساء المبدعات تنقصهن الموهبة وأن الرجال المبدعين هم الأقدر على التعبير عن مشاعر المرأة، وذلك إما علنًا من خلال اتخاذ صفات مثل «شاعر المرأة» و«كاتب المرأة»، وإما من الباطن من خلال نسبة أعمال هؤلاء المبدعين إلى مبدعات معروفات.

---

(34) لمزيد من التفاصيل حول دور الفن في تحقيق المساواة الجندرية، انظر: Kate MacNeill [et al.], *Promoting Gender Equality through the Arts and Creative Industries: A Review of Case Studies and Evidence* (Melbourne: Melbourne University, 2018).

(35) زليخة أبو ريشة: **اللغة الغائبة: نحو لغة غير جنسوية** (عمّان: مركز دراسات المرأة، 1996)، و**أنثى اللغة: أوراق في الخطاب والجنس** (دمشق: دار نينوى، 2009).

على أيَّة حال، فإن الصورة النمطية لموقع المرأة من اللغة العربية وتراكيبها النحوية؛ وكذلك علاقة المرأة بمفردات هذه اللغة وباستخدامها في التعبير عن نفسها قد تغيرت بفعل نزوع أمثال زليخة أبو ريشة للتمرد عليها، ووجدنا الكثير من النصوص الدستورية والوثائق الرسمية تخاطب المواطنين والمواطنات، كما تعددت حملات المُناصَرة والتأييد التي تُبرز مَواطِن القوة في تاء التأنيث ونون النسوة، وأولت مؤسسات كمؤسسة المرأة والذاكرة ومؤسسة الباحثات اللبنانيات هذه القضية اهتمامها ضمن قضايا أخرى. وبينما كان ذلك يحدث على مستوى المايكرو كانت ثمة محاولات أشمل تجري على مستوى الماكرو، بالعمل على تفكيك المنظومة الأبوية التي تُنتج التبعية في اللغة كما في العلاقات، وفي مؤسسات الأسرة والدين والقبيلة كما في مؤسسات النظام السياسي: وفي هذا السياق تُعدُّ أعمال هشام شرابي عن الأبوية المستحدثة هي النموذج التأسيسي الأوضح[36].

في معرِض إعادة تشكيل الصورة النمطية للمرأة، أدى تيار الاستقلال في السينما العربية دورًا مهمًّا أسهم في تغيير تلك الصورة على الشاشة الفضية، بخاصة في ظل الحضور النسائي القوي على مستوى الإخراج وكتابة السيناريو، فضلاً عن التمثيل. فلو أخذنا على سبيل المثال صورة الأُمّ في بعض الأفلام المستقلة، لوجدناها تختلف بوضوح عن تلك الصورة التقليدية المشوبة بالسلبية التي سادت في سينما الخمسينيات والستينيات وجسَّدتها آمال زايد وفردوس محمد وأمينة رزق وتناولها الفصل التاسع من هذا الكتاب. ففي الفيلم السوري «إلى سما» للمخرجَين وعد الخطيب وإدوارد واتس توثِّق البطلة - عبر الكاميرا - يومياتها في مدينة حلب على مدار خمس سنوات من المعارك الدامية، وفي ذهنها أن تهدي فيلمها لابنتها سما حين تكبر فلا يتمكن أحد من تزييف وعيها بأن يحكي لها حكاية غير حقيقية عن تاريخ المدينة والبلد، فالكاميرا لا تكذب. وينقلنا الفيلم السوداني«ستموت في العشرين» للمخرج أمجد أبو العلا إلى مساحة أخرى في شخصية الأم، تختلف اختلافًا شديدًا عن شخصية أم سما لكنها لا تقلّ عنها قوة. راحت أُمّ مزمِّل - التي تنبأ لها أحد الشيوخ بأن ابنها سيموت في سن العشرين - تواجه مصيرها بشجاعة تُعيل ابنها من كدِّها بعد أن هرب زوجها ولم يستطع تحمُّل الموقف، ومضت عبر السنين تُعِد العُدَّة ليوم رحيل ابنها وتجهِّز له حوائجه، إلى حد إقدامها على اختيار مقبرته، فأي قوة تلك؟ وأي رباطة جأش؟

---

(36) هشام شرابي، **النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين** (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1992).

لو تركنا السينما وذهبنا إلى الأدب وتأملنا صورة المناضلة السياسية كما تتجلى في بعض السيَر الذاتية النسائية المنشورة، لوجدنا فيها من الاستقلال وقوة الإرادة ما يختلف كثيرًا عن صورة المرأة التي اتجهت إلى النضال بتأثيرٍ من الحبيب الذي سبقها إليه، كما في روايتَي **أنا حُرَّة** لإحسان عبد القدوس، و**الباب المفتوح** للطيفة الزيات، وهذا مُفصَّل في الفصل الثالث من الكتاب. وربما تُعدُّ فتحية العسال من أكثر الحكَّاءات النساء عن مشوار حياتها، سواء بشكل صريح في مذكراتها الضخمة التي تحمل عنوان: **حضن العمر**، أو بشكلٍ غير مباشر من خلال رواية **هي والمستحيل** والأعمال المستوحاة من تجربة سجنها، كمثل مسرحية «سجن النساء» أو «نساء بلا أقنعة»، وهي في كل الأحوال كما تقول عنها شيرين أبو النجا تشبه نساءها أو هن يشبهنها «لا يعرفن المستحيل ولا يستسلمن له»[37]. إن فتحية العسال أمضت حياتها وهي تناضل على جبهتين: الجبهة الشخصية بتعليم نفسها بنفسها بعد أن منعتها التقاليد الجامدة من حقها في التعليم، والجبهة الوطنية بالانخراط في العمل السياسي الحزبي، وفي الحالتين فإنها كانت تحمل معها قضايا المرأة وتدافع عن حقها في المواطَنة الكاملة. وفي تنويعٍ على هذه التجربة جاءت السيَر الذاتية لنوال السعداوي وفريدة النقاش وصافيناز كاظم، ففي رواية **دمعتان ووردة** يتجلى اعتزاز فريدة النقاش بتجربة سجنها كجزء من الثمن النضالي الذي يتعين عليها دفعه.

3 ـ وفي إطار الحديث عن تغيير الصورة النمطية للمرأة يبرز السؤال عن العلاقة بين المرأة والوطن، وإلى أي مدى يُساعد تعامل الفن مع كلا الطرفين، كوجهين لعملة واحدة على إحداث هذا التغيير؟ الرمز هو إحدى أدوات التعبير الفني بل إنه يمثّل مدرسة بحد ذاته، وتاليًا:

أ ـ ثمَّة اتجاه يقول إن علاقة الرمز بتغيير الصورة النمطية للمرأة يتوقف على طريقة توظيفه وعلى الهدف من هذا التوظيف. على سبيل المثال، لو أخذنا المرأة كرمزٍ للوطن في شعر نزار قبَّاني لوجدنا أنه يمتلئ بنماذج التعامل مع انكسار الوطن بوصفه الوجه الآخر لفعل اغتصاب المرأة، وكأنه بذلك يعيد إنتاج الصورة النمطية نفسها للمرأة كرمزٍ للجنس وكجسدٍ مستباح. في قصيدة «المحضر الكامل لحادثة اغتصاب سياسية» يقول نزار قباني: «سامحونا إن تعدينا على عذرية الدولة يومًا... واغتصبناها بشكلٍ همجي»، وفي قصيدة

---

(37) شيرين أبو النجا، «فتحية العسّال: أخيرًا فهمت سبب طلاقي،» **الشرق الأوسط**، 29/9/2002. وحول تجارب السجن لدى الأديبات، انظر: نيفين مسعد، «مثقفات وراء القضبان،» **الهلال** (تشرين الثاني/نوفمبر 2004)، ص 119-112.

«يا ست الدنيا يا بيروت» يقول أيضًا: «نعترف أمام الله الواحد نعترف... أنَّا راودناكِ... وعاشرناكِ... وضاجعناكِ... وحمَّلناكِ معاصينا»، وفي قصيدة «بيروت تحترق وأحبك» يقول كذلك: «عندما كان الوطن يشنق الوطن... كنت على مسافة أمتار من الجريمة... أراقب القتلة وهم يضاجعون بيروت كجارية»، وتحت عنوان: «جريمة شرف أمام محاكم عربية» يقول هذه المرة كنايةً عن فلسطين المحتلة: «ما زال يكتب شعره العذري قيس... واليهود تسربوا لفراش ليلى العامرية... حتى كلاب الحي لم تنبح... ولم تُطلق على الزاني رصاصة بندقية... لا يسلم الشرف الرفيع»، وغير ذلك كثير. إن الصورة النمطية للمرأة في الشعر السياسي لنزار قباني لا تختلف كثيرًا عن صورتها في شعر الغَزَل عنده؛ ففيها بُعدٌ حسيّ واضح بل وفج، وربما باستثناء قصيدته عن جميلة بوحيرد كمناضلة وطنية فإن المرأة السياسية تبدو عنده في صورة تقليدية تمامًا[38]. لكن فكرة الربط بين انكسار الوطن واغتصاب المرأة هي فكرة شائعة، وكمثالٍ ففي قصة **الرصاصة لا تزال في جيبي** للأديب إحسان عبد القدوس تتجسَّد مصر في شخصية فاطمة التي تتعرض للاغتصاب على يد شخصٍ فاسد يُدْعَى عباس وذلك كنايةً عن هزيمة مصر في عام 1967، لكن ابن عمها محمد ينتقم لشرفها ويخوض حرب أكتوبر وينتصر. إحسان عبد القدوس أُطلق عليه أديب المرأة كما أُطلق على نزار قباني شاعر المرأة، وفي نقد رؤيتهما للمرأة يُخَصص الفصل الثالث من هذا الكتاب جزءًا يُعتدُّ به.

وفي تنويعٍ على ربط الوطن بالمرأة وتوظيف الجنس في التعبير عن بعض تجليات هذه العلاقة، راح أبو عادل بطل الفيلم الفلسطيني «الزمن الباقي... تاريخ الغائب الحاضر» يحلم بمعاشرة مُجنَّدة إسرائيلية، وتمكنت منه هذه الفكرة العجيبة إلى حد أنه طلب من زوجته ارتداء زي المجندات الإسرائيليات وانتظاره في الشارع حتى يمر ويلتقطها ويعاشرها، وبمرور الوقت تعتاد الزوجة أم عادل أداء دور المجندة الإسرائيلية، وليس هذا فقط بل إنها تمارسه مع رجال آخرين أي خارج نطاق العلاقة الزوجية [39]. هذه الزاوية في المعالجة الدرامية يمكن أن نحملها على عدة أوجه: أحدها هو الانتقام من الاحتلال بتصويره على هيئة امرأة ثم اغتصابها، والآخر هو التشبُّه بسلوك المحتل المغتصب للأرض، ومن المعروف أن الضحية قد تكرر ممارسات الجلاد نفسها. وفي الفصل الثامن من هذا الكتاب، سنجد أغنية «وحدة» اللبنانية تتكلم عن لبنان الوطن بوصفه ثمرة علاقة زوجية بين عريس وبنت حلال خام، وهذا

---

(38) **الأعمال الشِعرية الكاملة لنزار قبّاني** (بيروت: منشورات نزار قبّاني، 1993).

(39) سلطان القيسي، «إطلالة على المُنجَز السينمائي الفلسطيني: الكاريكاتير فن التمرد،» **الفنون** (الكويت)، السنة 14، العدد 2 (2017).

لون آخر من ألوان التعبير الجنسي عن مفهوم الوطن. وتطرح رواية شيء من الخوف للكاتب ثروت أباظة إشكالية معينة؛ فهي من جهة تقدّم نموذج المرأة القوية فؤادة ـ التي تجسِّد الوطن ـ وهي تتحدى سلطة عتريس كبير القرية وتفتح لأهل القرية الهَوِيس الذي كان قد أغلقه عقابًا لهم. لكن من جهة أخرى، فإن الرواية تلجأ إلى الحل التقليدي لإخضاع المرأة المتمردة بأن يتزوج عتريس من فؤادة. وهنا مجددًا يتم تسخير الجنس في تحليل علاقة المرأة بالوطن.

بطبيعة الحال، فإن هناك نماذج إيجابية كثيرة لتجسيد علاقة التَّوْأَمَة بين المرأة والوطن، وقد سبق أن رأينا ذلك في عدة أعمال فنية على مدار الصفحات السابقة (محمود مختار وناجي العلي نموذجان)، وهناك الكثير من الأمثلة الأخرى التي تنبع أهميتها من سَعَة انتشارها، كمثل أعمال رضوى عاشور التي تتداخل فيها ذاتها مع ذات الوطن بل وما وراء الوطن وتحديدًا فلسطين الحيَّة والحاضرة في داخلها، وهذا موجود على نحو تفصيلي في الفصل السادس من الكتاب. من جهةٍ أخرى، لا تظهر المرأة في لوحات الفنان التشكيلي حلمي التوني إلا مرتبطةً بكل القيَم الإيجابية كالأمل والقوة؛ فعندما تستحكم إحدى الأزمات السياسية نرى المرأة وهي تطل من شباك الأمل وإلى جوارها آنية زهر، وعندما يتعرض الوطن/المرأة للخطر، فإنها تحمل سيفًا لتدافع عنه وعن نفسها. ومن زجل الشاعر أحمد فؤاد نجم اتخذت مصر اسم بهية الذي ارتبط بها في ما بعد؛ وعند نجم فإن المرأة هي الفلاحة العفية الشابة «مصر يا امَّة يا بهيَّة يا ام طرحة وجلابية... الزمن شاب وانت شابَّة هو رايح وانت جايَّة». أما لو انتقلنا إلى المرأة كرمز للوطن في رسوم فنان الكاريكاتير مصطفى حسين اعتبارًا من عام 2011، فسنجد أنها تعبر عن كل المراحل التي مرت بها مصر خلال تلك المرحلة، بما فيها من قلاقل واضطرابات، فهي الحائرة المُتنازع عليها بين كل التيارات السياسية «بعتوا لي sms يوم 25 كانون الثاني/يناير وصلت، لكن فيه ناس مستغرباني، وناس طلبوا مني أتحجب وناس قالوا لي اتنقَّبي، شوفوا لي بر أرسي عليه»، وهي التي تجري لتطارد من حاولوا ركوب الموجة الشعبية في 25 كانون الثاني/يناير «لا انت ثوري ولا ألتراس... إيه اللي يودِّيك هناك...»، وبعد 30 حزيران/يونيو 2013 تظهر المرأة/مصر وقد حملها الرئيس المصري وهو يطير بها «لا مش فيلم أمريكاني... دا السيسي مان أنقذ المحروسة قبل ما تقع».

ب ـ في مقابل الاتجاه السابق الذي يحدد موقفه من توأمة المرأة مع الوطن بناءً على شكل العلاقة في ما بينهما، يبرز اتجاه آخر يرفض هذه التوأمة ولا يرى أنها تساعد على تغيير الصورة النمطية للمرأة حتى لو تضمَّن تقدير وضع المرأة ورفعها إلى مرتبة الوطن. ويستند هذا الاتجاه إلى أن ربط المرأة بالوطن فيه تغييب لقضية المرأة نفسها؛ فالمرأة هي المرأة والوطن هو الوطن. ترفض الأديبة سحر خليفة في روايتها **باب الساحة** اتخاذ المرأة رمزاً للوطن أو حتى للأرض أو للأم، أي ترفض وضعها في قوالب معينة لأن المرأة إنسان «من دم ولحم، تحب وتكره، تخطئ وتصيب، تضعف وتقوى»[40]. هذا الموقف نفسه اتخذه الأديب إبراهيم نصر الله، إذ يقول: «كنت دائمًا ضد تحويل المرأة إلى رمز للوطن، وقد قلت هذا الكلام منذ بداياتي الشعرية ولم أزل مؤمنًا به، فشرف الوطن أن يكون الإنسان فيه إنسانًا، وإلا سيكون الوطن نصف وطن ونصف منفى. لأن الإنسان هو أكبر قيمة على الأرض، ولو كان الله يريدنا أن نكون اختصاراً للتراب كمادة، لَمَا جعلنا أكثر ارتفاعًا منه بالروح ما دمنا أحياء». تأكيد إنسانية المرأة من أهم ما تمتاز به أعمال إبراهيم نصر الله ذات الصلة؛ فهو يرفض حبسها في قفص الأمومة الذهبي وإنكار كينونتها كامرأة [41]. وهكذا فإذا كان هذا الفصل قد تحدّث عن تغيير الصورة النمطية للأم كرمز للسلبية، فإننا هنا إزاء الالتفات إلى أدوار أخرى للمرأة تتجاوز دور الأمومة. وفي كتابها عن **الجندر والوطن والرواية العربية: مصر، 1892 ـ 2008** تنتقد هدى الصدَّة تجيير القضايا الذاتية (ومنها النسوية) لحساب القضايا الجماعية، وتلحظ التغيّر في مواصفات الهوية الوطنية حتَّى الرجولية كجزء من الصيرورة التاريخية وليست المرأة استثناء من ذلك [42]، فكيف إذاً تُذاب المرأة في الوطن، وتذاب الوطنية في قالبٍ واحد؟

ما سبق كان تمهيدًا يفضي لفصول هذا الكتابِ التي يطلُّ كُلٌّ منها على علاقة الفن بتغيير الصورة النمطية للمرأة من زوايا مختلفة، وسيكتشف القارئ، أنه على الرغم من تعدُّد زوايا النظر إلى الموضوع وتنوُّع تخصصات الباحثين فيه فضلاً عن تشارك الرجال مع النساء في الكتابة، توجد قواسم مشتركة كثيرة؛ فمع أنه لا حقائق مطلقة في العلوم الاجتماعية، إلا أن نسبية الحقيقة مع ذلك لا تلغي وجود مساحات معتبرة للاتفاق عند تشخيص الظواهر الاجتماعية، طالما توافرت الموضوعية.

---

(40) سحر خليفة، **باب الساحة**، ط 2 (بيروت: دار الآداب، 1999). انظر في تحليل جزئية العلاقة مع الوطن: عزيزة علي، «صورة المرأة في الأدب: انعكاس حقيقي لما هو قائم في المجتمع،» **الغد**، 25/7/2011.

(41) حوار مع الشاعر إبراهيم نصر الله حول ديوانه «باسم الأم والابن»، أجراه موسى برهومة، صحيفة **الرأي** الأردنية، 22 آب/أغسطس 1999.

(42) هدى الصدّة، **الجندر والوطن والرواية العربية: مصر، 1892 - 2008**، ترجمة هالة كمال (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2020).

الفصل الأول

الصور النمطية للمرأة في التراث الشعبي العربي

سعيد المصري(*)

مُقدّمة

اهتمَّ التراث الشعبي العربي بالمرأة في مواضع متعددة، تشمل المعتقدات والعادات والتقاليد والأدب الشعبي والفنون الشعبية المختلفة والثقافة المادية. وتنوَّعت صور المرأة في التراث على مُتَّصَل يبدأ من أكثرها رُقِيًا وجمالاً، مرورًا بالصور المرتبطة بأدوار المرأة الشائعة في الحياة الاجتماعية، وصـولاً إلى أقصى صور الدُّونيَّة والقُبْح. غير أن الصور النمطيَّة السلبيَّة عن المرأة تشغل حيِّزًا بارزًا في كثيرٍ من عناصر التراث الشعبي العربي. ويُقصَد بالصور النمطية (Stereotypes) مجموعة من التصوُّرات العقلية المتحيزة، التي تنطوي على قدرٍ كبيرٍ من المبالغة وتحمل معاني ازدرائية نحو الآخرين المختلفين عنَّا، مقابل إضفاء المَعانيِ الإيجابية على الذات والنحنُ وكُلِّ مَن يشبهنا أو يشاركنا في انتماء واحد.

تأسيسًا على ذلك، يمكن القول إن شيوع الصور السلبية ينبع من مجموعةٍ من الصور النمطية السائدة عن المرأة والتي تتقاطع، بصورةٍ أو بأخرى، مع صور سلبيةٍ شائعة بين مختلف الثقافات الإنسانية، بما يعني أن التمييز ضد المرأة لا ينحصر في التراث الشعبي العربي فحسب، وإنما مُتجذِّر بعمقٍ في كثيرٍ من المجتمعات الإنسانية وعلى مدى التاريخ والتراث الإنساني. ومن ثَمَّ تستمد الصور السلبية للمرأة مُقوِّماتها من روافد فلسفية ودينية مختلفة، تمنحها القوة والتأثير في نفوس كثيرٍ من الناس. وإذا أمعنَّا النظر في التراث الفلسفي، لوجدنا عبارات أرسطو وأفكاره عن سرعة انفعالات المرأة وعن جنس النساء

(*) أستاذ علم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الرقيق الحساس العاطفي، سريع التأثر، الذي ينقاد لعوامل الشعور أكثر مما يسترشد بنور العقل، وأن المرأة تنتمي إلى جنسٍ أقل استعدادًا للرئاسة مقارنةً بجنس الرجل؛ لأن الرئاسة تستوحي العقل لا الشعور - بحسب تعبيره[1]. وفي مواضِع مختلفة من التراث الديني لمختلف الديانات، يمكن أن نلاحظ وجود علاقة وطيدة بين المرأة والخطيئة الدينية، وكونها رمزًا للجنس، ورسولاً للشيطان، وبوابةً لجَهنَّم، ومصيدة يتعيَّن على الرجل أن يتجنب الوقوع فيها[2]. كما أن شيوع الاعتقاد بأن المرأة مَوْطِن الغواية والخطيئة يستمدُّ مرجعيَّته الدينيَّة من قصة الخلق الشائعة في الديانات السماوية. هذا يعني أن الصور السلبية للمرأة في التراث الشعبي لها روافد أعمق، فلسفية ودينية، تُسْهم في إعادة إنتاجها باستمرار في كثيرٍ من المجتمعات بصفة عامة عبر العصور.

على ضوء ذلك، يسعى هذا الفصل إلى الكشف عن أهم معالم الصور النمطية السلبية للمرأة كما تعكسها بعض عناصر التراث الشعبي العربي؛ وبخاصة المعتقدات الشعبية والأدب الشعبي.

أولًا: مفهوم الصور النمطيَّة والتعصُّب الاجتماعي

يرجع مفهوم الصور النمطية إلى الصحافي والتر ليبمان (Walter Leppmann) عام 1922، مستعيرًا العبارة من عالم الطباعة؛ ففي الطباعة، تُعَرَّف الصورة النمطية بأنها السبيكة المعدنية المستخدمة لعمل صور متكررة ومتطابقة لشخصية معينة على الورق. استخدم ليبمان المصطلح بطريقة مماثلة للإشارة إلى الطرائق التي من خلالها يُطَبِّق الناس الشخصية نفسها على انطباعاتهم في شأن الجماعة وأعضائها. ويُعَرِّف أوغوستينوس وولكر (Augoustinos and Walker) الصور النمطية، بأنها «تمثيلات اجتماعية... رمزية وعاطفية وسياسية وأيديولوجية تستمد شكلها ومحتواها من السياق الاجتماعي المحيط بالفرد. والكثير من الصور النمطية يعمل كأبنية للمعرفة ذات طابَعٍ وضعي في الحياة الاجتماعية»[3]. وتستند عملية صياغة الصور النمطية (Stereotyping) إلى لجوء الذين يتبنَّون التصوُّرات النمطية في حياتهم إلى التصنيف المطلق للجماعات، بناءً على خاصية مزعومة للجماعات المختلفة؛ سواء أكانت سمة بيولوجية أم جسمانية أم ثقافية أم اجتماعية أم اقتصادية.

---

(1) إمام عبد الفتاح، أرسطو والمرأة (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1996)، ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 111.

(3) Martha Augoustinos, Iain Walker and Ngaire Donaghue, *Social Cognition: An Integrated Introduction* (London: Sage, 2014), p. 209.

وعلى العكس مما كان شائعًا لدى علماء النفس لعقود ماضية، فقد ذهب أوغستينوس وولكر إلى القول إن الصور النمطية: «لا توجد ببساطة في أذهان الأفراد، بل تتشكل اجتماعيًّا وبصورة استطراديَّة في مجرى الاتصال بالحياة اليومية. وما إن تصبح ذات طابَع موضوعي تغدو واقعًا مستقلاًّ وأحيانًا مُلزِمًا»[4]. وتعتمد وسائل الإعلام في العصر الحديث على استخدام كثيف للصور النمطية، مما يُسْهم في سرعة انتشار الأفكار والانطباعات وتشكيل الرأي العام بمقتضى «ازدياد القدرة البلاغية للصور النمطية» [5] المنتشرة عبر وسائل الإعلام. ونتيجة لشيوع الاستخدام الإعلامي الكثيف للقوالب التصوُّرية، ارتبط مفهوم الصور النمطية بمفهومَي القوة والأيديولوجيا بدلاً من التصور الذي ساد طويلاً عن عمومية الصور النمطية في تشكيل الهُويَّات الاجتماعية، وفي العلاقات بين مختلف التقسيمات الاجتماعية [6].

بذلك، لم يعُد مقبولاً القول إن الصور النمطية مشتركة بين كل البشر، وأنها ذات طابَع معرفي، بل أصبحت- بحسب تعبير أوغستينوس وولكر ـ «تمثيلات أيديولوجية تُستخدم لتبرير وإضفاء الشرعية على العلاقات الاجتماعية وعلاقات القوى القائمة» [7]. وقد يؤدي شيوع الثقافة السائدة وهيمنة الجماعات التي تؤمن بها، إلى التأثير في الجماعات المُهمَّشة أو الجماعات التي تعبر عنها الصور النمطية، «بحيث تتبنَّى تلك الجماعات الصور النمطية المزعومة، وتستبطنها تحت وطأة الامتثال الاجتماعي والتوبيخ أو الخوف مما سوف يحدث من ضرر إذا قاومت تلك الصور النمطية» [8]. وهناك عوامل أخرى تساعد على قبول كثير من الناس للصور النمطية وتبنِّيها، أهمها: «أنهم عندما يواجهون وضعا متناقضًا أو مريبًا أو خسارة أو تغيُّرًا مُحيِّرًا، يصبحون أكثر عُرضةً للتأثُّر باستخدام الإعلام للصور النمطية. في مثل هذه الظروف، يمكن لمجموعة من الصور النمطية المحفوظة أن تُعزِّز عدم التسامح بشأن الاختلاف الاجتماعي والثقافي»[9]. ويُلاَحَظ أن أغلبية مَن يعملون على إنتاج الصور النمطية وتداولها نحو الآخرين، «يحتلون أوضاعًا ذات قوة ومكانة أكبر من أولئك الذين تُطلق عليهم تلك الصور»، «ولا تسهم الصور النمطية في تعريف الآخرين ووضعهم في مكانة دُونيَّة فقط، بل تسهم أيضًا، وبصورة ضمنية، في تثبيت وإضفاء الشرعية على

---

(4) Ibid., p. 222.

(5) Michael Pickering, «Stereotyping and Stereotypes,» in: George Ritzer, ed., *The Blackwell Encyclopaedia of Sociology* (Malden: Wiley- Blackwell Publishing Ltd., 2007), p. 4783.

(6) Ibid., p. 4785.

(7) Augoustinos, Walker and Donaghue, *Social Cognition: An Integrated Introduction*, p. 209.

(8) Pickering, «Stereotyping and Stereotypes,» p. 4781.

(9) Ibid., p. 4784.

وضع وهُويَّة أولئك الذين يطلقون تلك الصور النمطية»[10]. وبذلك، تعمل الصور النمطية التعصُّبية على استمرار أشكال عدم المساواة في المجتمع، وخلق مسافات اجتماعية بين الجماعات والثقافات المختلفة. غير أنَّ الصور النمطية القائمة على التعصُّب لم تعُد مجرد مشاعر سلبية نحو الآخرين فحسب، بل هي تمثل ركنًا أساسيًا في عملية التميز الثقافي القائمة على الكراهية والإقصاء، وهذا ما يلفت الانتباه إلى أطروحة العنصرية الثقافية التي باتت تهدد النسيج الاجتماعي في المجتمعات الحديثة.

ويُعرَّف التعصُّب بأنه تحيُّز مع أو ضدَّ شخصٍ ما أو جماعةٍ معينة ينطوي على حكم مُسبَّق واتجاه سلبي في الأغلب. ويعرِّف ألبورت التعصب بأنه «كراهية تستند إلى حكمٍ عامٍّ يتسم بالخطأ وعدم المرونة... وقد يوجَّه إلى جماعةٍ بأكملها، أو إلى عضوٍ فردٍ في مثل هذه الجماعة»[11]. وبذلك يُستَخدَم التعصب «مرادفًا لمصطلح التميز الثقافي»[12]، وبخاصة حين يُعَبَّر عن المشاعر المعادية من جانب جماعةٍ ما ضد جماعاتٍ أخرى، كما يُعَدُّ التعصب نتيجةً ـ وتدعيمًا في الوقت نفسه ـ لوجود الجماعات الداخلية والجماعات الخارجية؛ لأنه يجسد الفرق بين «نحن» و «هم»... «وبهذا المعنى تكون الجماعة الخارجية ضرورةً لشعور الجماعة الداخلية بالتماسك والأمان العاطفي»[13]. وهذه من المفارقات التي ينطوي عليها التعصب، ذلك أنه يتضمن ازدواجًا في المعايير؛ فالإساءة التي يرتكبها الفرد ضد أعضاء جماعة خارجية لا تتصادم مع ضميره الأخلاقي، والأفعال المتماثلة نفسها تُسَمَّى بأسماء مختلفة، وتكون محلاً للتقدير والاحترام أو الإدانة والاستهجان، تبعًا لمن قام بها.

غير أن تلك المشاعر التعصُّبية تعتمد بصورةٍ أساسيةٍ على الصور النمطية التي «تلعب دورًا مُهمًّا في تشكيل وتدعيم التعصب» [14]. وذلك لما تتضمنه تلك الصور من «تصوُّرات ومعانٍ ازدرائية» [15] نحو الجماعات الخارجية في مقابل المعاني الإيجابية

---

(10) Ibid., p. 4781.

(11) جوردن مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ترجمة محمد الجوهري (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000)، مج 1، ص 427، ولمزيد من التفصيل أيضًا انظر: معتز سيد عبد الله، **الاتجاهات التعصبية**، عالم المعرفة؛ 137 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1989).

(12) لمزيد من التفصيل حول التميز الثقافي، انظر: سعيد المصري، **تراث الاستعلاء بين الفولكلور والمجال الديني** (القاهرة: دار بتانة للنشر والتوزيع، 2019)، الفصل الثاني، ص 23 - 50.

(13) المصدر نفسه، ص 428 - 429.

(14) Laura Jennings, «Prejudice,» in: Ritzer, ed., *The Blackwell Encyclopaedia of Sociology*, p. 3614.

(15) مارشال، موسوعة علم الاجتماع، ص 881.

نحو الجماعات الداخلية. بما يعني أن ثنائية «نحن» و «هم» القائمة في أنماط التعصب، هي ذاتها التي تمثل آلية لإنتاج الصور النمطية الخاصة بمختلف التقسيمات الاجتماعية. وتُعَدُّ الصور النمطية «جزءًا من النَّسَق الرمزي للعلاقات الاجتماعية، وكلاهما يعكس التقسيمات الاجتماعية، ويعمل على استمرارها. وتُمَثِّل الصور النمطية السلبية لخصائص أو سمات جماعة أو فئة معينة جزءًا مُهمًّا في تكوين مختلف أنماط التحيز والتعصب، بما في ذلك صور التعصب العِرْقي والسُّلالي والنوعي والطبقي»[16]. وهذا ينطبق تمامًا على كثيرٍ من التصورات النمطيَّة السلبية عن المرأة، والتي تكرس التمييز النوعي والتعصب الذكوري ضد النساء، وتدعم جميع الممارسات التي تسلب النساء حقوقهن. في هذا الصدد، يقول أوغستينوس وولكر إنه: «من المستحيل التأكيد على وجود تصور نمطي نحو فئةٍ دون أن يكون هناك تعصب نحوها»[17]. وهذا يعني أن مفهوم الصور النمطية السلبية عن المرأة يمثل عنصرًا أساسيًّا في فهم التعصب النوعي والمُتجذِّر بعمق في الثقافة الشعبية العربية، وهو ما يدعونا إلى إلقاء الضوء على الصور النمطية السائدة في الأدب الشعبي والمعتقدات الشعبية العربية.

ثانيًا: جمال المرأة وقُبْحها في الحكايات الشعبية

تُمَثِّل حكايات **ألف ليلة وليلة** الوعاءَ الرئيسَ الذي تجمعت فيه كل الصور الشائعة عن النساء على مدى العصور المختلفة، ومن قلب الحضور السردي لهذه الليالي في الوجدان الشعبي العربي، انتقلت كل الصور النمطية عن المرأة في كل المجتمعات العربية وترسخت في أذهان العرب جميعًا، بمَنْ فيهم الذكور والإناث على السواء، وتأثرت بشدة السينما العربية وبرامج الإعلام العربي بهذه الصور النمطية، بما يعني أن حكايات **ألف ليلة وليلة** بشأن المرأة كانت مصدرَ إلهامٍ كل صنَّاع السينما والدراما والإعلام بعامة، حيث تظهر المرأة في كل حكايات الليالي على لسان شهرزاد، وفي محتوى كل الحكايات، وتحتل المقام الأول في ما يتتابع فيها من أحداث، وما يُثار فيها من عواطف [18]. وتتكرر صور المرأة في نصوص الحكايات بطريقة نمطية واحدة، حيث تكون «المحبوبة جارية، والأم رؤوف

---

(16) شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان: المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، ترجمة بإشراف محمد الجوهري (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1998)، ص 717.

(17) Augoustinos, Walker and Donaghue, *Social Cognition: An Integrated Introduction*, p. 237.

(18) سهير القلماوي، **ألف ليلة وليلة** (القاهرة: دار المعارف، 1959)، ص 319.

عاقلة، والشريرة مُتجبِّرة مُفْحشَة»[19].

إن بعض الصور التي تعكسها الليالي عن المرأة ترفعها إلى أعلى درجات السُّموِّ والرُّقي، فالمرأة في الليالي موطن الجمال والقوة والذكاء، والوعي والمعرفة والولاء بلا حدود. وتظهر شخصية المرأة المحاربة بجمالها وقوتها وشجاعتها الفائقة في حالات التحول الديني، كما في شخصية أبريزة ومريم الزنارية التي تُسْلِم وتتزوج عمر النعمان وتنضم لجيوش المسلمين وتحارب البطاركة وتقتلهم[20]. وهذا يماثل الصورة الإيجابية التي حظيت بها شخصية عنترة بن شدَّاد، ذلك العبد الأسود الذي دافَع عن شرف القبيلة رغم تهميشها له، بما يعني أن مساحة الحضور الإيجابي للآخر في المخيلة الشعبية تظل مرهونةً بالولاء المطلق للذات؛ سواء أكانت قَبَلِيَّة أم دينية، وعبر هذه التسوية يحافظ الخيال الأدبي الشعبي الجامح في الليالي على التشبث بوجوده في وجه التراث الديني المناوئ.

في مقابل الصور الإيجابية، تمتلئ حكايات الليالي بزخمٍ كبيرٍ من الصور السلبية عن المرأة، تتمحور جمعيها حول شخصية المرأة المحتالة الخائنة والتي تتفنَّن في تدبير المكائد. وكثيراً ما يقترن الحديث عن احتيال المرأة بشخصية العجوز الشمطاء البشعة كنايةً عن قبحها بعد اختلاط سواد شعرها ببياضه، وهي صورة شائعة في كثيرٍ من الحكايات، وبخاصة في ما يتعلق بالمرأة التي تحترف المكائد للإيقاع بين الأزواج والمحبين. والمرأة المحتالة «التي ترتدي زي الأتقياء لتتقن حيلتها... هي شواهي في قصة عمر النعمان، وهي عجوز الحجَّاج في قصة نعم ونعمة» [21]. وكثيراً ما تكون هذه العجوز من اللصوص أو صديقة لهم بحيث تستعين بهم، كما في قصة علاء الدين أبي الشامات، حيث تتفق العجوز مع أمِّ «حبظلم» على افتكاك ياسمين الجارية من علاء الدين إن هي أخرجت لها ابنها من السجن [22]. العجوز كثيراً ما تتزيَّا بزيِّ الصلاح والتقوى والخنوع، وحين تحذو البنات الأصغر سنًّا حذو المرأة العجوز في الشر، فإنهن يستخدمن جمالهن للإيقاع بالفرائس من الرجال.

على الرغم من أن قصص الليالي تُصَوِّر المرأة العاشقة على أنها تتفانى حبًّا في الوصول إلى حبيبها، فإنها تصفها أيضًا بأنها لا تتورع عن ارتكاب أبشع صور القتل في سبيل هذا

---

(19) المصدر نفسه، ص 315.

(20) المصدر نفسه، ص 311.

(21) المصدر نفسه، ص 298.

(22) المصدر نفسه، ص 309.

الحب، كما هي الحال في صورة «السيدة زبيدة التي تدفن جارية حيَّة من جواري الرشيد غيرةً منها». وحول صفة الخيانة في المرأة ـ كما يصورها الأدب الشعبي ـ تقول سهير القلماوي في دراستها عن ألف ليلة وليلة : «المرأة (في الليالي) إذا خانت أو كادت فهي لا تخون حبيبها ولا تكيد له، وإنما تخون في سبيل الوصول إليه وتكيد لتتجنب أهوال فراقه. تخون الزوج ولكنها تحافظ على حب الحبيب» (23).

ويركز كثير من حكايات الليالي على مقولة شعبية سائدة وهي «كيد النسا»، على أساس أن الكيد هو من صفات النساء عمومًا، و«أن المرأة إذا كادت لم تقف في كيدها عند حد»(24). تستمد صفة الكيد مرجعيتها في نفوس المؤمنين بها من الإشارة إلى الآية القرآنية في سورة يوسف: ﴿إِنَّ كَيْدَهُنَّ عَظِيمٌ﴾(25)، وذلك في سياق وصف موقف امرأة العزيز التي كانت تراود فتاها يوسف عن نفسه وأبَى أن يستجيب لها واستعصم بالله ـ بنص القرآن. وتعني كلمة «الكيد» القدرة على إيقاع الضرر بالآخرين بشيءٍ من التدبير والمكر والحيلة، وهذا واضح من العبارة الشعبية المتداولة على كثيرٍ من الألسُن والتي ترمي النساء بالكيد استشهادًا بنص تلك الآية، بحيث تكتسب قوة في الإقناع لدى كثيرٍ من الناس وبخاصة الذكور. وتشير سهير القلماوي إلى أن صدى صورة حواء التي أخرجت آدم من الجنة، وصورة امرأة العزيز التي سُجن يوسف بسبب امتناعه عنها؛ هاتان الصورتان قائمتان في قصص الليالي مختلطتان بقصص الحب. ويبدو هذا واضحًا في تأثُّر قصص الخياط والمباشر والنصراني بقصة حواء، وتأثُّر قصة قمر الزمان ابن الملك شهرمان بقصة امرأة العزيز مع يوسف، وقَلْب الأحداث كما في قصة الوزراء السبعة التي تحكي عن مزاعم جارية الملك، ومن هذه المزاعم أن ابن الملك راودها عن نفسها (26)، على العكس من مراودة امرأة العزيز يوسفَ عن نفسه.

وتوضح حكايات الليالي صورًا مختلفةً لكيد النساء لإبراز ما تتمتع به المرأة من قدرات خارقة على ممارسة الخديعة للوصول إلى غايتها، كما في حكاية الوزير الثالث عن المرأة التي أرادت أن تحرر حبيبها من السجن فتلاعبت بالوالي ثم القاضي ثم الوزير ثم الملك، وضحكت على الجميع لأنهم أحبوها وأنقذت حبيبها(27). وأكثر ما يثير الدهشة في التعبير عن دهاء المرأة في الكيد قدرتها على إخفاء كيدها وإفلاتها من العقاب، كما

---

(23) المصدر نفسه، ص 302.

(24) المصدر نفسه، ص 306.

(25) **القرآن الكريم**، «سورة يوسف،» الآية 28.

(26) القلماوي، المصدر نفسه، ص 307.

(27) المصدر نفسه، ص 306.

في حكاية الوزير الرابع، التي تحتال فيها عجوز على امرأةٍ لتخون زوجها مع رجلٍ آخر، فإذا هذا الشخص الذي توصلها به هو زوجها الغائب عنها، فتضربه مدعيةً أنها كانت تمتحنه[28]. وتُصَوِّر **ألف ليلة وليلة** كيدَ المرأة أحيانًا بأنه لمجرد الكيد من باب السخرية ممن أحبها، كما في حكاية الوزير السادس ضمن حكايات الوزراء السبعة، وذلك لتأكيد الصورة النمطية وتعزيزها لدى من يتلقَّون هذا السرد القصصي بشغف الإثارة. ونجد ذلك بشيءٍ من الإمعان في الفُحش في حكايات المزيِّن عن إخوته السبعة في قصة مزين بغداد[29]. كذلك تلجأ النساء إلى السحر كوسيلةٍ للكيد وتنفيذ مخططاتها في تدبير المكائد وتستخدم البنج مع الزوج كوسيلةٍ للفرار إلى حبيبها، كما في حكاية السلطان محمود صاحب الجزائر في الجزء الأول من الليالي، وحكاية قمر الزمان ومعشوقته في الجزء الرابع منها[30].

وتُصَوِّر حكايات **ألف ليلة وليلة** المرأة الجِنيَّة في كثيرٍ من المواضع بما يكشف عن قوتها الخارقة في تسخير عالم الغيب لإحداث الضرر بالآخرين، وهذا واضح من الشخصيات النسائية المتعددة في عالم الجن، مثل «الملكة لاب تلك المرأة الشرِّيرة التي تُسَخِّر الناس لشهواتها وتستعين بالسحر لتنتقم، كما تستعين... بالعجوز... أو الصبية التي تعلمت (منها) السحر في مسخ الآدميين أو ردهم إلى صورتهم الآدمية... وتصبح شمسة تطير إذا لبست ثوبها الريش، وكذلك الملكة لاب تستطيع أن تصبح طائرًا إذا أرادت. أما جُلنَّار فهي تنزل البحر وتسير في قاعه كما تسير على الأرض وتكلم أهله وتنتصر، كما تفعل على الأرض تمامًا»[31]. ذلك كله، يعكس قدرًا كبيرًا من التضخيم في صورة الشر لدى المرأة في الحكايات الشعبية، على الرغم من أن هناك مَواضِع أخرى في التراث الشعبي تُقَلِّل من شأن المرأة، بإظهارها في حالاتٍ من الضعف والهشاشة في مقابل الإعلاء من شأن الرجل وقوته.

ثالثًا: جوهر الفجوة النوعيَّة في الموروث الشعبيّ

على مستوى التباين بين الذكور والإناث، ثمة فروق اجتماعية وثقافية كبيرة بين الجنسين، ويؤدي التراث الشعبي والقيَم السائدة عبر التنشئة الاجتماعية دورًا كبيرًا في تشكيل الهُويَّة النوعية وتعزيز الفروق النوعية وتعميقها في وجدان الذكور والإناث ووعيهم على حدٍّ

(28) المصدر نفسه، ص 603.
(29) المصدر نفسه، ص 307.
(30) المصدر نفسه، ص 305.
(31) المصدر نفسه، ص 315.

سواء. ويشير بعض الدراسات إلى مدى عمق التميز الثقافي بين الجنسين عبر دورة الحياة؛ حيث تنشأ فكرة التمييز بين الذكور والإناث قبل أن يأتي الطفل إلى الحياة، ابتداءً من مرحلة الحمل ومعرفة نوع الجنين، حتى الولادة والعادات المصاحبة لها والتسمية، ومظاهر العناية الجسمية والصحية بالطفل، وصولاً إلى ما قبل البلوغ. وفي كل مرحلة تتخذ التفرقة بين الجنسين ملمحًا محددًا، حتى تكتمل الفروق الاجتماعية الشديدة في ملامح الصور الذهنية للذكورة والأنوثة في الموروث الثقافي[32].

وترتبط كل صور التعامل مع الطفل بالتصورات التقليدية عن الهُويَّة النوعيَّة المُتجذِّرة في الثقافة الشعبية بعمق؛ فالذكورة ترمز إلى القوة والحيوية والجرأة والشجاعة والحرية، في مقابل الأنوثة التي ترمز إلى الضعف والاستكانة والحياء والهشاشة والخنوع. وفي الوقت الذي تتسامح فيه التقاليد مع جرأة «الولد» في معاكسة البنات، تتشدَّد التقاليد في كبح سلوك البنات وحَثِّهن على إظهار الحياء والخجل في التعبير عن الأنوثة. وبقدر ما تميل العادات الشعبية إلى الاهتمام المفرط بالطفل الذَّكَر في غذائه وصحته، لا تكترث العادات الشعبية، وبخاصة في الريف وعلى مستوى الأُسَر الفقيرة، بصحة البنت أو غذائها. وثمَّة معتقدات شعبية تعزز فكرة كَوْن الولد مصدرَ قوة وعزوة للأسرة، ومن ثَمَّ فهو أكثر عُرْضةً للحسد، في مقابل كون الأنثى مصدرَ ضعف للأسرة، وأنها بمنأى عن الحسد، وجسدها قادر على احتمال المرض، أو كما يقول المثل: «البنات زي القطط بسبع ترواح».

وبمقتضى هذه الفروق الحادة بين الجنسين تُعلي الثقافة الشعبية من مكانة الرجل وتحطُّ من شأن المرأة. هكذا تقول الأمثال «ما يجيبها إلا رجالها»؛ بمعنى أن التفوق دائمًا مرهون بالرجولة، و «راجل من ضهر راجل» للمدح وتأكيد صفات الرجولة والشهامة والأصل [33]، في مقابل «الرجالة غابت والستات سابت»، ويعني أن النساء يفسَدْن خُلقيًّا طالما بقين بعيدًا من رقابة الرجال وتَحَكُّمهم. وينظر التراث الشعبي إلى المرأة على أنها كائن مختلّ وناقص، حين يصف هذا التراث فرصة الزواج بـ «العَدَل»؛ أي التصحيح من الاعوجاج وعدم استقامة وجود المرأة من دون الارتباط برجل، ويصف إنجاب المرأة للذَّكَر الذي يُعلي من شأنها بأنه «عوض»؛ بمعنى البدل

---

(32) أمل محمد محمود يوسف، «الأبعاد الاجتماعية والثقافية لرؤية الرجل للمرأة: دراسة أنثروبولوجية في مجتمع محلي مصري،» إشراف علياء شكري (أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، كلية البنات، قسم الاجتماع، 2006).

(33) محمد الجوهري (إشراف وتحرير)، لغة الحياة اليومية (القاهرة: مركز توثيق التراث الحضاري والطبيعي بمكتبة الإسكندرية؛ مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 2007)، ص 301.

أو مقابل الخسارة التي تُمنَى بها المرأة حين تُحرم من مولود ذكر.

وهناك مفردات كثيرة في تراثنا الشعبي تعبر عن معانٍ شديدة القسوة في احتقارها المرأة واختزالها كموضوع للشهوة، وتشبيهها بالحيوانات: بالأفعى، أو «الحيَّة» للدلالة على الشر، و«البومة» بمعنى القبح، و«أُمّ قويق» للدلالة على الثرثرة والخراب ونذير الشؤم، و«الحرباية» و«الخنفسة» و«السَّلَعوَّة»[34]؛ وكلها تسميات معبرة عن القبح والدونية. ومن أشد معاني الازدراء للنساء أن يوصف الرجال بالنسوة كنايةً عن فقدهم الرجولة واتصافهم بالضعف والهشاشة، أو وصف الرجل ضعيف الشخصية بأنه «ابن أمه»، أو تشبيهه بالمرأة حين يتصرف برعونة أو لا يفي بوعده[35]. ويمتلئ قاموس البذاءة في لغة الحياة اليومية بكثيرٍ من ألفاظ السِّباب التي ترتبط بذكر لفظة الأم [36] ضمن ألفاظ مليئة بالإيحاءات الجنسية المسيئة للمرأة.

في ظلِّ هذا الزَّخم الكبير من الاحتقار للأنثى والتقليل من شأنها يتقبَّل المجتمع أولوية الذكور على الإناث في فرص الحياة. وعلى الرغم من أن نسبة كبيرة من الأسر المصرية تشجع بناتها على التعليم والعمل، من وجهة نظر المستجيبات في مسحٍ تم إعداده عن تطلُّعات المرأة المصرية، فإن ثلاثة أرباع أسر المستجيبات كانت ترى أن الزواج أهم للبنت من العمل، وأنه من غير المهم للبنت أن تعمل[37]. وهناك أيضًا قبول مجتمعي واسع النطاق للتقسيم النوعي للعمل، بحيث تبقى الأعمال المنزلية ورعاية الأطفال مرتبطة بالمرأة طيلة حياتها، وذلك في مقابل أن يعمل الرجل بأجر خارج المنزل، ويظهر في الحياة العامة. وتتفق قرابة 81 بالمئة من السيدات على أن الأسرة والأولاد لهم الأولوية في حياة المرأة، كما أن نسبة اتجاه الوالدين المُفَضل لزواج البنت على عملها مرتفعة جدًا وتمثل تهديدًا حقيقيًا لنيل المرأة حقها في العمل. ومن الواضح أن هذا الاتجاه السلبي، الذي يحصر مستقبل البنات في الزواج والإنجاب ينتشر بشدة في الريف، وفي شريحة السيدات الكبيرات في السن، وعلى مستوى السيدات اللائي لم يلتحقن بالتعليم ولا سبق لهن الزواج. وقد انعكس ذلك بوضوح

---

(34) السلعوة هي كائن خرافي في الحكايات الشعبية، وهو في صورة إنسان أنثى يأكل لحوم البشر. انظر: المصدر نفسه، ص 340 - 341.

(35) المصدر نفسه، ص 387.

(36) المصدر نفسه، ص 85.

(37) انظر: ماجد عثمان [وآخرون]، **تطلعات المرأة المصرية بعد ثورة 25 يناير** (القاهرة: هيئة الأمم المتحدة للمرأة والمركز المصري لبحوث الرأي العام (بصيرة)، 2013)، ص 36.

على تدنّي تطلعات المرأة التي بدت مقصورة على الزواج والإنجاب وحلم الحياة العائلية والمنزلية [38]. وتوضح نتائج مسح تطلُّعات المرأة المصرية، أن اثنتين من كل خمس مصريات لم يكن لديهما حرية إبداء الرأي في بيت الأهل، فضلاً عن ذلك فإن كثيراً من النساء يُبدين إعجابًا بالأسلوب التقليدي المحافظ في تربيتهن [39]، وهو ما يعني قيام الأسرة بتوريث المرأة الكثير من القيَم التقليدية المناوئة لها والتي تشكل رؤيتها العالمَ.

وبحسب الجدول، في الصفحة التالية، كشفت نتائج المسح العالمي للقيم، الذي أجراه في مصر مركز بصيرة، أن نسبة الذين يؤيدون أولوية التعليم الجامعي للذكور تتأرجح بين 31 بالمئة و40 بالمئة، من عام 2001 وحتى عام 2012. أما نسبة الذين يؤيدون أفضلية الذكور على الإناث في فرص العمل النادرة، فقد تراوحت بين 89 بالمئة و 90 بالمئة في المرحلة نفسها. وقد ارتفعت نسبة الذين يؤيدون أفضلية الرجال على النساء كقادة سياسيين من 54 بالمئة عام 2001 إلى 86 بالمئة عام 2012. وبلغت النسبة المؤيدة لأفضلية الرجال على النساء في مجال الأعمال 86 بالمئة عام 2008 و80 بالمئة عام 2012. وهذا يعني أن القيم المُعزِّزة لاستبعاد النساء من فرص الحياة، قد تكون أقل شيوعًا في ما يتعلق بالتعليم، غير أنها أكثر انتشارًا في مجالات العمل والنشاط السياسي والحياة العامة.

وعند سؤال المبحوثين عن مدى اتفاقهم مع المبدأ القائل «إن المساواة في الحقوق بين الرجل والمرأة من مُتطلَّبات الديمقراطية»، انخفضت نسبة الذين يوافقون بشدة على هذا المبدأ من 51 بالمئة عام 2008 إلى 25 بالمئة عام 2012. وهذه واحدة من مفارقات الواقع الجديد الذي يتشكَّل بعد 25 كانون الثاني/يناير عام 2011، بما يعكس غلبة القيم التقليدية التي تنكر حقوق المرأة في الإدراك العام لمعنى الديمقراطية ومتطلبات تحقيقها على مستوى الحقوق الاجتماعية من ناحية، وكذلك التراجع الشديد في قيم الديمقراطية في ما يخص العدالة بين الجنسين من ناحيةٍ أخرى. وتزيد على ذلك مفارقة أخرى أكَّدتها نتائج مسح تطلعات المرأة بعد 25 يناير، مؤدَّاها أن 66 بالمئة من المبحوثات لا يعرفن أهم الحقوق السياسية المكفولة للمرأة، وهو مؤشر يدلّ على غياب ثقافة تؤكد دورَ المرأة كطرفٍ فاعلٍ في الحياة السياسية في المجتمع [40].

---

(38) انظر: المصدر نفسه، ص 38 - 39.

(39) المصدر نفسه، ص 24 - 44.

(40) المصدر نفسه، الفصل السابع.

الجدول الرقم (1 ـ 1)
قيم التفاوت بين الرجل والمرأة

المسح	للذكور الأولوية عن الإناث في:			منصب للمرأة	
	التعليم الجامعي	فرص العمل	قائد سياسي	مُحافِظ	وزير
اتجاهات العدل مارس 2015	ـ	ـ	ـ	48	63
التحول الديمقراطي 2014	21	83	87	ـ	ـ
المسح العالمي للقيم 2012	36	83	86	35	ـ
المسح العالمي للقيم 2008	40	89	92	51	ـ
المسح العالمي للقيم 2001	31	90	54	ـ	ـ

المصدر: **المسح العالمي للقيم، مصر 2001، 2008، 2012**، متاح على الإنترنت، <http://www.worldvalues.survey.org/wvs.jsp>.

انظر أيضًا: **المشاركة السياسية في فترات التحول الديمقراطي** (القاهرة: المركز المصري لبحوث الرأي العام «بصيرة»، والوكالة الإسبانية للتنمية الدولية، 2014)، و«استطلاع اتجاهات العدل في المجتمع،» المركز المصري لبحوث الرأي العام «بصيرة» (نيسان/أبريل 2015).

في ما يتعلق بمدى صلاحية النساء لتولِّي مناصب، كشفت نتائج استطلاع قيم العدالة الاجتماعية عن أن 48 بالمئة يؤيدون تولي المرأة منصب محافظ، و63 بالمئة [41] يؤيدون تولي المرأة منصب وزير، وبلغت النسبة عام 2013 في نظر عينة النساء بمسح تطلعات المرأة 69 بالمئة [42]. وفي ما يتعلق بتولي المرأة منصب الرئيس، فقد بلغت النسبة المؤيدة في مسح التحوُّلات الديمقراطية 47 بالمئة، على الرغم من أن تطلعات المرأة بشأن هذا المنصب لم تتجاوز 13 بالمئة فقط [43]. هذا يعني أنه كلما كانت المناصب ذات طابَع تنفيذي وفردي وسيادي، انخفضت تطلعات المرأة بشأنها، كما انخفضت ثقتها في قدرتها على تولي مثل هذه المناصب. مع ذلك، فإن أقصى درجات التشدد في حقوق المرأة ظهرت في رفض 92 بالمئة من عينة مسح التحوُّلات الديمقراطية لمبدأ المساواة بين الرجل والمرأة في الميراث [44]، لاعتباراتٍ تتعلق بقدسية المرجعية الدينية في النص على هذه التفرقة، وتجنبًا لاتخاذ موقف صريح وواضح من النص الديني القائل بأن للرجل مثلَ حظِّ

(41) **المشاركة السياسية في فترات التحول الديمقراطي** (القاهرة: المركز المصري لبحوث الرأي العام «بصيرة»، والوكالة الإسبانية للتنمية الدولية، 2014).

(42) عثمان [وآخرون]، **تطلعات المرأة المصرية بعد ثورة 25 يناير**، ص 95.

(43) المصدر نفسه، ص 95.

(44) **المشاركة السياسية في فترات التحول الديمقراطي**، مرجع سابق.

الأنثيين، وذلك على الرغم من شيوع ممارسات وفتاوى تنطوي على التحايل والمراوغة في عدم تطبيق هذا النص، في ما يُعرف بفقه الموافقات [45].

في ظل شيوع القيم المُعَزِّزَة لاستبعاد المرأة، يتقبّل المجتمع كثيراً من الممارسات التي تعتدي على حرية المرأة واستقلاليتها. ومن مظاهر هذا الاعتداء شيوع ظاهرة الخِتَان، وممارسات كبح جسد المرأة في إطار الصورة التي ترسمها الثقافة الشعبية عن الأنوثة، وضبط الجسد الأنثوي عبر قيود ثقافية يُعاد إنتاجها باستمرار من خلال المرأة ذاتها؛ فقرار الختان الذي تتخذه الأم لابنتها، يُعدُّ من ضمن الطقوس الاحتفالية بانتصار العفَّة والتعبير عن الشرف العائلي[46]. وتوضع القيود على حركة الإناث بعدم السماح لهن بالسفر والتجوُّل ليلاً بمقتضى الأعراف والعادات والتقاليد، وذلك في مقابل إطلاق حرية الذكور من دون قيد. كما يتقبّل المجتمع سيطرة الذكور على الإناث وتعدِّيهم عليهنّ بالضرب. هذا، وتتفشّى حالات ضرب الزوجات في كثيرٍ من الأسر المصرية؛ وبخاصة في الفئات الفقيرة ومحدودة الدخل والأقل تعليمًا[47]. وليس من المعتاد أو المقبول مجتمعيًّا أن تمارس المرأة هذا النوع من الاعتداء على الرجل ولا رد الاعتداء بالمثل. وتظهر حالات التحرُّش بالنساء في الأماكن العامة وأماكن العمل بصور مختلفة ووبائية، على الرغم من وجود عقوبات قانونية شديدة حاليًّا على مرتكبي أفعال التحرش؛ ذلك أن الثقافة السائدة تُلقي باللائمة على المرأة ضحية التحرش، وهذا ما يضيف قيدًا آخر على أيِّ محاولة لدفاع المرأة عن نفسها أو اللجوء للتقاضي ضد المتحرشين أو مَن يمارس العنف ضدها. ومن النادر أن تقوم النساء المُعرَّضات للعنف في مصر بإبلاغ الشرطة، كما أن أغلبية الحالات التي تقدم بلاغات تقوم بسحبها في ما بعد بسبب الوصمة الثقافية التي تلصق بالمرأة التي تدافع عن نفسها [48]. ويبرر الأدب الشعبي ممارسة العنف ضد المرأة بصور متعددة، أبرزها النكتة التي

---

(45) يرجع فقه الموافقات إلى كتاب بالعنوان نفسه لإبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الشاطبي الغرناطي أبو إسحاق، **الموافقات**، دار ابن عفان، 6 مجلدات، والكتاب يشرح تخريجات الفتاوى التي قد تبيح محظورات لأسباب مختلفة وتبرر للناس الخروج على تلك المحرمات. وهناك ممارسات يلجأ إليها البعض للمساواة بين الأبناء ذكورًا وإناثًا أو تفضيل أحدهم عن الآخر دون التقيد بالقاعدة الشرعية التي تجعل نصيب الرجل ضعف الأنثى، أو حرمان المرأة من ميراث أبيها. انظر مزيدًا من التفصيل في: هناء الجوهري، **ثقافة التحايل: دراسة لنماذج من التجمُّعات العشوائية بمدينة القاهرة** (القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة، 2004).

(46) مها محمد حسين، **الثقافة والعذرية: دراسة في أنثروبولوجيا الجسد** (دمشق: دار دال، 2010).

(47) المجلس القومي للمرأة، **دراسة العنف ضد النساء في مصر** (القاهرة: المجلس القومي للمرأة، 2009).

(48) Nawal H. Ammar, «Beyond the Shadows: Domestic Spousal Violence in a «Democratizing» Egypt,» *Trauma Violence Abuse*, vol. 7, no. 4 (2006), pp. 244 - 259.

تقول «إيه وجه الشبه بين البنت والمسمار؟... الاتنين ميجوش غير بالدق على دماغهم»، وهو ما يعني أن العنف هو الطريق الوحيد للتعامل مع المرأة والسيطرة عليها.

خاتمة

نخلُص من كل ذلك أن الصور النمطية السلبية ضد الأنثى تتراكم عبر الزمن، بفعل عوامل اجتماعية واقتصادية وثقافية متعددة ومتشابكة في تعزيز الفجوة النوعية. وتستمد تلك الصور قوتها داخل التراث الشعبي والثقافة السائدة من تدنِّي أوضاع النساء اجتماعيًّا واقتصاديًّا وثقافيًا. وهناك دلائل على أن حرمان المرأة من حقوقها الاجتماعية والاقتصادية يجعلها أكثر هشاشةً وأقل قدرةً على التحكم في حياتها، وأكثر ميلاً إلى العيش في رعاية آخرين يرسمون لها مسيرة حياتها. وهذا ما يعزز من قوة الاعتقاد في الصور النمطيَّة السلبيَّة، والتي تتلخص في القول إن المرأة كائن ضعيف وغير قادر على تحمُّل مسؤوليات أكبر من حدود الإنجاب ورعاية الأطفال والأعمال المنزلية واليدوية. وعندما تظل المرأة حبيسة جدران الحياة العائلية والجيرة تعيد إنتاج مكانتها الأدنى بالاستغراق الشديد في تفاصيل وهموم هذا العالم الصغير. وهذا ما يخلق لدى بعض النساء قدرًا كبيرًا من الإذعان والقبول والرضا بأوضاعهن المتدنية في ظل الانحياز الذكوري، إلى حدِّ اعتبار المساواة والعدالة بين الجنسين وتحرُّر المرأة من القيود الاجتماعية، خروجًا سافرًا على المبادئ ونواميس الوجود الكوني القائم على عدم المساواة. وحين تنمو داخل التراث الديني القناعات نفسها، ويتم تعزيزها بمرجعية دينية، فإن التراث الشعبي المناوئ للمرأة يصبح أكثر قوةً ورسوخًا في نفوسِ كثيرٍ من الناس عبر الأجيال.

على الرغم من أن تحسُّن أوضاع النساء في التعليم والعمل والانخراط في المجال العام يقلل إلى حَدٍّ كبيرٍ من مصداقية تلك التصورات النمطية السلبية عن المرأة، فإن ما يدعو إلى القلق هو قابلية تلك الصور السلبية للتعايش جنبًا إلى جنب مع الصور الإيجابية في عقول كثيرٍ من الناس ووجدانهم، بمَنْ فيهم الأفضل تعليمًا ومكانة اجتماعية. والأهم من ذلك أنه حين تؤمن المرأة بكل القناعات والمعتقدات والتصوُّرات التي تبرر وضعها البائس، فإن معركة الانتصار على هذا التراث السلبي ينبغي أن تبدأ من المرأة وبها وليس فقط بالعمل النخبوي من أجلها.

الفصل الثاني

زمرد المملوكية

عايدة الجوهري(*)

مقدّمة

في سبيل تقصّي صور المرأة والرجل في الثقافة الشعبية العربية، وسبر أغوار محمولات هذه الثقافة الدلالية المغايرة وغير النمطية، اخترنا الحكاية الشعبية، موضوعًا للبحث والاستدلال؛ للأسباب والدوافع الآتية:

- لأنَّها تُعبِّر عن جوانب من شخصية الجماعة وهُويَّتها، وترتبط بأفكار وأزمنة وموضوعات وتجارب إنسانية ذات علاقة بحياة الإنسان، ومفارقات الحياة اليومية؛

- لأنَّها تتكلم لغة العوامِّ لا النُّخَب وتعكس رؤيتهم العالمَ، وبذا قد تختزن أفكارًا وأحاسيس ونزعات مغايرة للثقافة النخبوية، أو الرسمية، ولغتها المُشذَّبة والمتأنقة والتبليغية؛

- لأنَّها توقظ لدى الشعوب المعاصرة إحساسًا بالقوة والفخر والشغف والحب والحنين، وقادرة على مساءلة العقل والوجدان، المُعاصرَيْن؛

- لأنَّ الحكاية الشعبية، سواء أكانت تاريخية، أم سياسية، أم دينية، أم حكمية، أم عاطفية، أم اجتماعية، نادرًا ما تخرج على قيَم الجماعة ومُثُلها، ففيها تمتزج مبتدعات الخيال بمعتقدات الجماعة وقيمها وتجاربها وهواجسها المشتركة، وكذلك أمانيها وطموحاتها وأحلامها؛ أي الإبحار نحو الأفضل والأمثل.

وتكتسي الحكاية الشعبية أهميةً إضافية، حين تثير موضوعات واتجاهات وإشكاليات،

(*) كاتبة وأستاذة جامعية – لبنان.

عابرة للتاريخ والجغرافيا والثقافات، وصالحة للبحث، والترهين، وإنتاج المعنى، واستقراء الدلالة.

ونحن اخترنا الحكاية الشعبية، المُستلَّة من التراث الأدبي، لاعتقادنا أنَّ من شأن إعادة قراءة التراث الإبداعي، على ضوء مفاهيم نقدية حديثة، الإسهامَ في تغيير صورة المرأة والرجل النمطية، لانغراس هذا التراث في الوجدان والذاكرة الشعبيَّيْن؛ فالصور النمطية السائدة والراسخة حول أدوار الجنسين وخصالهما، ليست وليدةَ اليوم، بل هي أفكارٌ وتمثُّلاتٌ وصورٌ متأصِّلة في العقول والأجساد، على شكل ترسيمات تراكمية (Schèmes) ذهنية لاواعية في الإدراك الحسي والتقييم[1]، تحتاج إلى أفكار وتمثُّلات وصور تخلق وعيًا مضادًّا، وإدراكًا مضادًّا.

إنَّ إعادة قراءة التراث الشعبي الإبداعي، بأدوات تحليل حديثة، ليس بالضرورة سلوكًا ماضويًّا، ولا ميلاً إلى الاستجارة بالماضي في معركتنا ضد الحاضر، بل هو محاولة لفهم كيفية بناء أدوار الجنسين والأطوار التي مرَّ بها البناء، وصولاً إلى كشف الحقيقة، والخروج باستدلالات تُسْهم في فهم الحاضر.

ووقع اختيارنا في هذا السياق على «حكاية علي شار وزمرد»[2]، من بين باقة من الحكايات التي تزخر بها حكايات **ألف ليلة وليلة** وتفصح عن أنماط مغايرة لصور المرأة والرجل السائدة في المجاز والواقع، القائمة على الأفكار الجاهزة والمُسبَّقة، والهادفة إلى تنظيم الفوارق بين الجنسين، ضمن منطق يمنعها من التشابك والتداخل، بحيث يؤدي تعريف هذه الفوارق وشَرْعَنَتُها إلى غلبة جنس على آخر.

بطلة الحكاية «زمرد»، هي إحدى صور المرأة المتنوعة في «الليالي»، والتي تختلف اختلافًا جليًّا بعضها عن بعضها الآخر إلى درجة يتعذر معها، على المُدقِّق في أحوال هذه الصور وأبعادها، الخلوص إلى نتيجة واحدة مفردة، وهذا أمر بدهيّ، إذا سلَّمنا أنَّ كتاب **ألف ليلة وليلة** لا تجمعه لا وحدة المؤلف، ولا وحدة التاريخ، ولا وحدة الجغرافيا، ولا وحدة المصادر، وإنَّ الصور والمسارات النسائية والرجالية فيها، لا بد من أن تتأثَّر بهذه الاختلافات.

---

(1) لمزيد من التفاصيل حول هذه الرؤية، انظر: بيار بورديو، **الهيمنة الذكورية**، ترجمة سلمان قعفراني؛ مراجعة ماهر تريمش (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009)، ص 9 وما بعدها.

(2) **ألف ليلة وليلة، المجلد الأول** (بيروت: دار صادر، 1999)، ص 542 - 563.

أولًا: الإطار العام

1 ـ في أصل «حكاية علي شار وزُمُرُّد» وفصلها

يميل الباحثون في أصول كتاب **ألف ليلة وليلة**، ومخطوطاته، ونسخاته، وطبعاته، وفي مصادر الحكايات، وفئاتها، وتاريخها، إلى إرجاع «حكاية علي شار وزمرد»، التي ظهرت في المخطوطات المصرية حصرًا، إلى عائلة الحكايات المصرية، الموجودة في «الليالي»، ومنها «حكاية علي نور الدين ومريم الزنارية»[3]، و«حكاية علاء الدين أبي الشامات»[4]، وحكايات «الشطّار»، وحكايات الجريمة، و«حكاية دليلة المحتالة وعلي الزيبق»[5]، وغيرها، وإلى العصر المملوكي حصرًا[6]، وهو العصر الذي راجت فيه السِّيَر الشعبية، وفي مقدمها سيرة «الأميرة ذات الهمّة»، و«سيرة بيبرس»، وسيرة «سيف بن ذي يزن».

2 ـ الفرضيـّة

نحن نفترض، وبناءً على قراءة أوليّة لمتن «حكاية علي شار وزمرد»، تلمّسنا بها مسارات هاتين الشخصيتين الرئيستين، وأفعالهما، وشبكة العلاقات التي تحكمهما، كما سلسلة الأحداث التي تنهض عليها الحكاية، والتحوُّلات التي تنظِّمها، أنَّ صورة «علي شار» وزمرد، هي صورة مغايرة للصور النمطية السائدة حول أدوار الجنسين ومواصفاتهما، في تعبيرات الثقافة الشعبية.

3 ـ في المنهـج

سنعتمد «الرؤية الجندرية» في تحليلنا لأدوار زمرد وعلي شار ومواصفاتهما، تلك الرؤية التي تقول إنَّ الخصائص التي يحملها الرجل والمرأة كصفات وخصال، هي مصنوعة اجتماعيًّا ولا علاقة لها بالاختلافات العضوية، وإنَّ الأنوثة والذكورة بالمعنى العضوي منفصلتان عن البنية النفسية والأدوار الاجتماعية للأفراد، وإنَّ هذه الأدوار هي مفاهيم مكتسبة وليس لها علاقة بالطبيعة العضوية والفيزيولوجيّة لكلا الجنسين.

ولن نقصر مقاربتنا على تحليل صورة المرأة؛ لأنَّنا نفترض أنَّ البحث في صورة

---

(3) المصدر نفسه، مج 2، ص 443 - 599.

(4) المصدر نفسه، مج 2، ص 466 - 475.

(5) المصدر نفسه، مج 2، ص 204 - 217.

(6) انظر: أولريش مارزوف وريتشارد فـان ليـفن، **موسوعة ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية**، ترجمة السيد إمام (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2018)، مج 1، ص 230 ومج 2، ص 266.

المرأة النمطية أو غير النمطية في القصص الشعبية، أو في الثقافة الشعبية عمومًا، أو في أي حقل من الحقول الإبداعية، والذي يضعنا في صميم نظرية الجندر، يُحتِّم علينا تحليل صورة الرجل المتفاعلة مع صورة المرأة في الإطار ذاته، وذلك خلافًا لما يحدث عمومًا؛ إذ إنَّه وفي الوقت الذي تخضع فيه صور المرأة والظواهر والواقعات والتمثلات، المرتبطة بأدوارها وخصالها، وسيرورتها، لمِبضَع التحليل والتفكيك، والتسفيه والتصويب، يخيِّم غالبًا الصمت النقدي النسوي على أدوار الرجل وخصاله، النمطية وغير النمطية، وبفضل هذا الصمت تكتسي الأدوار والخصال المنسوبة إلى الرجل صفةَ البداهة والحتمية.

بناءً على هذا الافتراض، سنُولِي شخصية علي شار، سيِّد زُمرُّد وحبيبها، العناية التحليلية ذاتها.

لأنَّنا إزاء حكاية شعبية نموذجية بمعمارها وقواعد بنائها، وأهدافها التعليمية ومحمولاتها الثقافية، سوف نعتمد لرسم ملامح الشخصيتين المستهدفتين في البحث، زمرد وعلي شار، منطقَ التحليل البنائي، بمصطلحاته ومفاهيمه، سيَّما تلك التي تعدّ «الشخصية» مدارَ الحكاية ومادتها، والتي تُعنى بالمتن الحكائي وتوظِّف المبنى لأجله، والتي تركِّز على ما يقوله النص، لا على الكيفية التي يقول بها ما يقوله؛ لأنَّ مقاربة النص لا يكون لها معنى برأينا إلا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأي تحليل، ونحن سنمزج لهذه الغاية بين مفردات «بروب» و«غريماس» و«بريمون».

لقد أخذنا على عاتقنا مَهمَّة وصف هاتين الشخصيتين ورسم ملامحهما، وهما في وضعية الفعل (La Praxis)، والتفاعل والإنجاز، لاستكشاف خصائصهما النفسية والذهنية والمعرفية، من خلال وجودهما العيني داخل الخطاب السردي، لا من خلال انطباعات، وإسقاطات، وأحكام، خارجة على بنية النص ذاتها.

وفي تحليلنا الخَطِّي لمضمون الحكاية، بما هي خطاب سردي، سوف ينصبُّ اهتمامنا على تعيين أدوار وأفعال وردود أفعال الشخصيتين المذكورتين، وحجم تأثيرهما في مجريات الأحداث ونمو الحبكة، وعلى الحالات والوضعيات والتحوُّلات التي تمران بها منذ البداية حتى النهاية، منذ الحالة الأوَّليَّة (Etat initial)، حتى الحالة النهائيَّة (Etat final)، وعلاقة هذه الحالات والوضعيات والتحولات بتحقيق أهدافهما، أو حصولهما على ما يُسمَّى بنائيًا موضوع الرغبة (Objet de valeur)، من دون إغفال أدوار الشخوص الثانوية، والتي تؤدي دورًا في تفجير الصراع والأحداث.

ثانيًا: الحكاية

1 ـ الحالة الأوَّليَّة

علي شار هو الابن الأوحد لتاجرٍ ثريّ من بلاد خُراسان[7] اسمه «مجد الدين»، وله مال كثير وعبيد ومماليك وغلمان، بلَغ من العمر ستين عامًا ولم يُرزق ولدًا، ولمَّا رُزق عليًّا، انتشى، وعند بلوغ علي مبلغ الرجال مرض والده مرضًا شديد الوطأة، فدعا ولده عليًّا لإبلاغه وصاياه وإرشاداته. وكانت أولى وصاياه اعتزال الناس والتشكيك في حُسْن نواياهم وسلامة طويَّتهم، وفعل الخير والإتيان بالمعروف، تلتها تلك التي تعكس أخلاق التجار، وأولوياتهم وسلَّمهم القيمي، وقوامُها صيانة المال والأملاك، وعدم التفريط بالثروة، بغية اكتساب المكانة والحصانة الاجتماعيتين؛ لأنَّ، وهنا بيت القصيد: «قيمة المرء ما ملَكت يمينُه»[8]، وإلا انذلَّ، وكان مَهينَ النفس ذليلَ الكرامة، واحتاج إلى «أقل الناس».

واستكمل الأب المُحتضَر نصائحه بدعوة علي شار إلى استشارة الأكبر سنًّا، والتريث في اتخاذ القرارات، وعدم ظلم الآخرين، مكرِّسًا النظرة الأبوية النمطية إلى الشباب، المبنيَّة على فكرة عدم قدرة الشباب على الإمساك بزمام الأمور، وأخذ القرارات الصائبة، من دون العودة إلى مَن يفوقهم خبرةً وعمرًا، كما نزوعهم إلى ارتكاب الأخطاء، والشَّطَط.

كان علي شار يجيب ردًّا على هذه التحذيرات والوصايا، بـ «يا أبي سمعت وأطعت»، أي إنَّه تعهد لوالده بتنفيذ وصاياه بحذافيرها، وهو لم يلتزم بها بعد وفاته، ووفاة أمه، سوى عام واحد، وما لبث بعدها أن نكث العهد، وأتى بعكسه، وبلغة «بروب» هو خرق العهد (Transgression du contrat)، الذي أبرمه مع أبيه، إذ سرعان ما «دخل عليه أولاد الزَّواني

---

(7) خُراسان القديمة هي الجزء الشرقي من الإمبراطورية الفارسية، ومعناها بالفارسية أرض شروق الشمس. خضعت خراسان للحكم الإسلامي زمن الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب. يتميَّز سكان خراسان بالشدة والعناد والإخلاص في عملهم، وهم اشتُهروا بصناعاتهم وزراعاتهم وتجارتهم.

(8) تعكس عبارة «إنَّ قيمة المرء ما ملكت يمينه»، التي لخَّص بها الأب وصيته الاقتصادية لابنه علي، هيمنة الروح التجارية، إلى جانب الجنس، على حكايات «الليالي» وحبكاتها، التي ظلَّت وفيةً لقيم الطبقة المسيطرة في العصور الإسلامية والعربية الوسطى. وقد أحصى الدكتور خليل أحمد خليل في كتابه مضمون الأسطورة في الفكر العربي، الصادر من دار الطليعة عام 1973، 58 حكاية، من مجموع الحكايات الـ 74، المخصَّصةً لذوي السلطان، والتجار، والجواري، واستنتج أنَّ التجار يستأثرون بـ 40,4 بالمئة من مجموع الحكايات، ووجد بينهم «التاجر الحكيم» و«التاجر الممسوخ» و«التاجر العنصري» و«التاجر الولهان» و«التاجر النخاس» و«التاجر الفاتن» و«التاجر اللوطي» و«التاجر الخليفة» و«التاجر الكسلان» و«التاجر المتفقه» و«التاجر السندبادي». (انظر ص 155 - 188). ولعل هذه الوضعية هي التي حدت بـ «محمد علي الجوهري»، في «حكاية الخليفة المزور» (مج 1، ص 513 - 523)، أن ينصِّب نفسه خليفةً ثانيًا لبغداد، وأن يُبحر في نهر دجلة، في أبهى زينته، وكأنَّه الرشيد عينه، وأن ينتقل من فضاء المدينة إلى فضاء أحد البساتين البعيدة، حيث يقيم حفلات الطرب والشراب، كونه يضاهي الخليفة الأول في ثرائه واقتنائه المماليك والعبيد.

بالحيَل وصاحبوه حتى مال معهم إلى الفساد وأعرض عن طريق الرشاد، وشرب الرَّاح بالأقداح وإلى المِلَاح غدا وراح»[9]، وعلى هذا المنوال بدأت رحلته مع التِّيه والضياع.

إنَّ علي شار، وبدلاً من أن يستفيد من زوال المُعوِّقات، وزوال السلطة الأبوية الآمرة، ومن إطلاق حريته في إدارة حياته؛ لإثبات جدارته وتحقيق ذاته، «جالَس الأوباش»، و«سفلة الناس»، واستسلم لأهوائه ونزواته وملذَّاته، وانغمس في شرب الخمر، وظلَّ يبذِّر أموال أبيه ويفتك بممتلكاته حتى «أذهب ماله كله وافتقر، فساءت حاله وتكدَّر باله وباع الدكان والأماكن وغيرها، ثم بعد ذلك باع ثياب بدنه ولم يترك لنفسه غير بدلة واحدة»[10]. وقد أمضى يومًا من الصبح إلى العصر بغير إفطار، وجعل يدور على الذين أنفق ماله عليهم لعل أحدًا يُطعمه، فدار عليهم جميعًا، وكلما طرق باب أحد منهم يتوارى منه، حتى أحرقه الجوع، ثم ذهب، بعد أن فقد أمواله وخِلَّانه وعشيقاته، إلى سوق التجار، منتقلاً بذلك من حالة النعيم (Amélioration) التي كان يحياها إلى حالة التقهقر (Dégradation).

في السوق، وجد حلقة ازدحام، ولما تقدم لمعرفة سبب الازدحام وجد جاريةً «فاقت أهل زمانها حُسنًا وجمالاً وبهاءً»[11]، فأُعجب بها وقال في نفسه «ما أبرح حتى أنظر القدر الذي يبلغه ثمن هذه الجارية وأعرف الذي يشتريها»[12]. ولم تكن هذه الجارية المبهرة سوى «زمرد»، التي كان الدلأل ينادي عليها بـ «سيدة الأقمار»، و«الدُّرَّة السَّنية»، و«زمرد الستورية».

وفي سوق المزايدة النخاسية انقلبت الأدوار، وتصرفت زمرد كشارية لا كموضوع للبيع، وكسيدة تختار من يهواه نظرها وقلبها، وتلتهب لأجله مشاعرها، لا كأَمَة صاغرة، ووقع ضحية حقها في الاختيار رجال كثيرون، عانوا ما عانوه من صدها لهم.

وكان أول ضحايا حريتها في الاختيار، وتقرير مصيرها العاطفي، رجلاً هَرِمًا «أزرق العين قبيح المنظر»[13]، يُدعى «رشيد الدين»، فأعلنت جهرًا عن رفضها له بسبب شيخوخته ووهنه، وهجته بأبياتٍ شعرية لا رأفة فيها ولا تهاون، غير آبهةٍ بثروته.

لم يحاول سيِّدها الذي يعرضها للبيع، الضغط عليها، وإجبارها على القبول برشيد

---

(9) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص 544.

(10) المصدر نفسه، ص 544.

(11) المصدر نفسه، ص 544.

(12) المصدر نفسه، ص 545.

(13) كان العرب يكرهون أصحاب العيون الزرق؛ لأنَّ خصومَهم الروم كانوا زرق العيون. ويُقال «عدو أزرق»، وهو يعني عدوًّا شديدَ العداوة، لأنَّ زرقة العيون غالبة على الروم والديلم الذين كان بينهم وبين العرب عداوة شديدة، وثمة اعتقاد شائع بأنَّ العيون الزُّرق هي عيون حاسدة، مشؤومة.

الدين، على جري عادة أسياد الجواري، فهو أقسم بألّا يبيعها إلا لمن تختاره، فلمّا شاور الدلّال سيدها قال له هذا الأخير: «أنا حالف إنّني لا أبيعها إلا لمن تختاره»[14].

وتابعت زمرد استعراضَها للتجار الراغبين في شرائها، فرفضت، تباعًا، شيخًا مصبوغ اللحية، نفرت منه، واتهمته بالتزوير، ثم ثالثًا لأنّه أعور العين، راحت تُعيِّره بعاهته الخلقية وعدَّت عاهته هذه عقابًا إلهيًّا، ورأت فيها مصدرًا للشؤم والشر.

استمرَّت الجارية في حملتها ضد ذوي العيوب الجسدية، وأصابت سهامُها هذه المرة تاجرًا قصير القامة، ذا ذقن سابلة، فهي لم ترَ في ذقنه السابلة أو قِصَره ما يبشِّر بالخير العاطفي، بل بالبرودة والظلام، وهجته بدوره هجوًا مقذعًا.

لمَّا عجز الدلَّال عن إرضائها، اختار أقصر الطرق لحل المشكلة، بتفويضها اختيارَ من تريده وترغب فيه، بنفسها، قائلاً بنبرة من فقد صبره: «انظري من يعجبك من الحاضرين وقولي عليه حتى أبيعَك له»[15]. فجأةً، وقع نظرها على «علي شار»، فـ «نظرته نظرةً أعقبها ألف حسرة»، على غرار كل الذين يقعون في الحب من أول نظرة في الليالي والذين يلهثون وراء اللذة المنزوعة من الأُلفة الإنسانية والعقلية والروحية، وقرَّرت من فورها ألَّا تُباع إلا لعليّ شار، مبرِّرةً خيارها بأنَّ علي شار هو «صاحب الوجه المليح والقَدّ الرجيح»، ولم تتردَّد بالتغزُّل به، وتبرير افتتانها به، فاستشهدت ببيتين من الشعر تقول:

أبــرزوا وجهَــك الجميـ	ـــلَ ولامــوا مــن افتتــنْ
لــو أرادوا صيانتــي	ســتروا وجهَــك الحَسَــنْ

وتمادت زمرد في تغزُّلها بعلي شار، واتّخذ تغزُّلها طابَعًا إباحيًّا، غير معهود من قِبل النساء، في المجتمعات الذكورية ذات الأنساق الثقافية المغلقة، فهي مفتونة بخدِّه الأسيل، ورضابه السلسبيل، وريقه الذي يشفي العليل[16]، وزاد على ذلك أن أنشدت فيه شعرًا إباحيًّا:

فريقُــه خمــرٌ وأنفاسُــه	مســكٌ وذاك الثَّغــرُ كافــورُ
أخرجــه رضــوان مــن داره	مخافــةَ أن تفتَنــى الحُــورُ
يلومُــه النــاسُ علــى تِيهِــه	والبــدرُ مهمــا تــاه معـذورُ[17]

(14) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص 546.

(15) المصدر نفسه، ص 546.

(16) المصدر نفسه، ص 546.

(17) المصدر نفسه، ص 546.

إنَّ الامتيازات التي تتمتع بها الجارية زمرد، لجهة قدرتها على الاختيار والتقرير والحسم، المخالفة لشروط الرِّق، والتي تقتضي صمت المُتاجَر به واستسلامه، مثيرة بذاتها للاستغراب والدهشة، فما سرُّ هذه الجارية؟

2 ـ ما سِرُّ زمرد؟

حان الوقت كي تنجلي الحقائق، ونعرف سرَّ سلطة زمرد ونفوذها كما سرّ هذا الانقلاب الفظيع في الأدوار الجندرية العاطفية، والردُّ سيجيء على لسان سيدها القديم الذي يشرح للدلّال المتعجِّب من «فصاحتها»[18]، والذاهل أمام «إشراق بهجتها» هذا السرَّ قائلاً: «لا تعجب من بهجتها التي تفضح شمس النهار ولا من حفظها رقائق الأشعار، فإنَّها مع ذلك تقرأ القرآن العظيم بالسبع قراءات، وتروي الأحاديث الشريفة بصحيح الروايات وتكتب بالسبعة أقلام، وتعرف من العلوم ما لا يعرفه العلاَّم، ويداها أحسن من الذهب والفضة، فهي تعمل الستور الحرير وتبيعها فتكسب من كل واحد دينارًا، وتشتغل الستر في ثمانية أيام»[19].

تعكس زمرد، بمواصفاتها الخارقة التي تجمع بين المزايا الرمزية الذهنية والمزايا المادية البدوية، قيمَ المدنيّة الإسلامية المُتحضِّرة، ومعاييرها العلمية، والدينية، والأدبية، والجمالية، وصولاً إلى الاقتصادية، كون زمرد منتجة وصانعة ستور؛ الأمر الذي جعلها تستحق لقب «زمرد السُّتُوريَّة»، إلى جانب الألقاب الأخرى التي تُشِيد بجمالها وندرتها.

تجمع زمرد بين الشكل والمضمون، بين الحسِّي والرمزي، بين الكثيف واللطيف، وهي تُمثل على هذه الصورة جارية مثالية، يشتهيها كل راغب في اقتناء جارية تكون مصدرًا لمتعة مركبة، لا توفِّرها الجواري العاديات، وتكون إلى جانب ذلك، موضوعًا للتباهي والتفاخر؛ إذ إنَّ اقتناء الجواري المتميزات، كان من دواعي التفاخر والتباهي والتنافس، بين السلاطين والنافذين، في البلاطات والقصور.

---

(18) مثلث الفصاحة وجودة النطق والبعد من اللكنة والعُجْمة، معالم حضارية اجتماعية، برزت يوم اعتُمد اللسان معيارًا يفرّق بين السيد وعبده وأمته، وتفاضل الناس داخل المجتمع الواحد في سلوكهم اللغوي السليم، فإذا كان كلام الإنسان عليلًا ومبناه ركيكًا، سقط قدر المتكلم، وقلَّت هيبته أمام السامعين. ويوازن معتل اللسان بفاقد المروءة، وكفى به دليلًا على حالته الاجتماعية. وقال يونس بن حبيب: «ليس لعييٍّ مروءة ولا لمنقوص البيان بهاء، ولو بلغ يافوخه عنان السماء». ولقد وضعت معايير اللسان قيمًا اجتماعية جديدة في المجتمع العربي، وتطورت، فبرزت في شكل أصول يُعرف بوساطتها العربي من الأعجمي من المُولَّد. ويشهد على ذلك ما جاء عن نخاس، أنَّه كان يمتحن لسان الجارية إذا ظنَّ أنَّها رومية وأهلها يزعمون أنَّها مُولَّدة، بأن تقول له «ناعمة» و«شمس» ثلاث مرات متواليات. انظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1998)، ص 71.

(19) **ألف ليلة وليلة، المجلد الأول**، ص 547.

وبالعودة إلى علي شار وزمرد، فهذه الأخيرة لم تكتفِ بالتعبير عن ذهولها أمام جاذبية علي شار الطاغية، وجمال هيئته، بل ألحّت على الدلاّل أن يأخذها إليه: «خذني بيدي وامضِ بي إليه حتى أعرض نفسي عليه وأُرَغِّبه في أخذي فإنّي ما أُباع إلا له»[20]. حسمت زمرد أمرها، ووقفت أمام علي شار وسألته بثقة لا لبس فيها: «ما رأيُك سيدي؟»[21]، فلم يردَّ علي شار جوابًا.

وقف هذا الأخير مبهوتًا حائرًا لا يلوي على شيء، إذ كيف له أن يشتري جارية بلغ مزادها الألف دينار؟ ولكنَّ زمرد لم تتركه وشأنه، وأعادت الكرَّة، وحاولت مجددًا إغراءه بشرائها، ولكنَّه زجرها، واتهمها بإجباره على شرائها بالقوة، وبأنَّ سعرها مرتفع جدًا، فخفضت سعرها إلى تسعمائة، ثم إلى ثمانمائة، وما زالت تخفِّض الثمن إلى أن تدنَّى إلى مائة دينار، فردَّ قائلاً: «ما معي مائة كاملة»، فضحكت وقالت: «كم تنقص مائتك؟»، مُحوِّلةً المزاد إلى مناقصة، ولشدَّة إصرارها، خرج علي شار عن صمته وعن طوره، وقال: «ما معي لا مائة ولا غيرها، أنا والله لا أملك لا أبيض ولا أحمر من درهم ولا دينار، فانظري لك زبونًا غيري»[22].

غير أنَّ زمرد لم تستسلم لامتناع علي شار عن شرائها، وإعراضه عن توسُّلاتها، وأخرجت من كيسها ألف دينار ودفعتها لعلي شار ليشتريها بتسعمائة، على أن يستبقي المائة لتغطية مصاريف البيت، ففعل ما أمرته به ومضى بها إلى الدار.

لمَّا حقَّقت زمرد هدفها ودخلت إلى دار علي شار، وجدته خاليًا لا أثاث فيه، ولا أوان، فما كان منها إلا أن أعطت هذا الأخير ألف دينار ليشتري ما يحتاجان إليه من مأكولٍ ومشروبٍ وأوانٍ للبيت و«خرقة حرير وقصب أصفر وأبيض وحرير ملون سبعة ألوان»[23] لصناعة الستور، ففعل.

بعد عودة علي شار من السوق، فرشت زمرد البيت وأوقدت الشمع وجلست تأكل وتشرب هي وإيَّاه، وبعد ذلك «قاموا إلى الفراش وقضوا الغرض»[24]، ثم «باتا معتنقين خلف الستائر»[25]. ويستمر الراوي في تسطير تفاصيل اللقاء بين علي شار وزمرد إلى أن يقول:

(20) المصدر نفسه، ص 547.
(21) المصدر نفسه، ص 547.
(22) المصدر نفسه، ص 547.
(23) المصدر نفسه، ص 547.
(24) المصدر نفسه، ص 548.
(25) المصدر نفسه، ص 548.

«واستمرا متعانقين إلى الصباح، وقد سكنت محبَّة كُلٍّ واحدٍ منهما في قلب صاحبه»[26].

تبدو عبارة «قضوا الغرض» تقنية مبتذلة، لا تفي بالغرض الإنساني، لولا استتباعها بالعناق، ولولا افتراض الراوي، تبعًا، أنَّ المحبة سكنت قلبيهما. نحن، إذًا، أمام ارتباط يبشِّر بالسعادة والغرام، انطلق من الانجذاب الجنسي، وتخطَّاه، سمَّاه الراوي عشقًا، والعشق يُعرَّف بأنَّه الحب العميق أو التقدير الذي يشعر به شخصٌ تجاهَ شخصٍ آخر، وهو سيد كل أسماء الحب، وعبَّر عنه الراوي بأبيات شعرية، منها:

لـم تنظـرِ العينـانِ أحسـنَ منظـرا	مـن عاشـقيْنِ علـى فـراشٍ واحـدِ
متعانقيْـنَ عليهمـا حُلَـلُ الرِّضـى	متوسِّـديْنِ بمعصـمٍ وبسـاعدِ [27]

بيد أنَّ زمرد، خلافًا لعلي شار، امرأة عملانية، نبيهة، تدرك حاجة المرء إلى العمل، والإنتاج، كي يستمر ويحيا، فلم يُعمها الحب عن إلحاح الحاجات المالية الاقتصادية، وعن حاجة «الكوپل» كي يدوم إلى موارد، فما إن طلع الصباح حتى «أخذت الستر وطرَّزته بالحرير الملوَّن وزركشته بالقصب وجعلت فيه منطقة بصور طيور وصوَّرت في دائرها الوحوش، ولم تترك وحشًا في الدنيا إلا وصوَّرت صورته فيه»[28]، ومكثت تشتغل فيه ثمانية أيام، كاشفةً النقاب عن موهبة إضافية هي الرسم، فات سيِّدها القديم، كما النخَّاس، ذكرها.

زخرفت[29] زمرد الستر بروح إبداعية، طرَّزته بالحرير الملون وزركشته بالقصب، وجعلته مبهجًا للعين، غير أنَّها زيَّنته أيضًا بحيوانات، طيور ووحوش، فإذا كان «الحرير» و«القصب» يهدفان إلى الإبهار، والإعجاب، وإثارة البهجة، فإنَّ رمزية الطيور والوحوش، تتعدَّى غاية الإبهار والتأثير، لتعكس مكنونات لاوعي زمرد وهواجسها، ومخاوفها الخبيئة.

إنَّ «الطير» يدلِّل، كما هو شائع، على انطلاق الإنسان وحريته. أما بالنسبة إلى الفلاسفة والفقهاء المسلمين، فهو «الروح» التي تترك الحياة الأرضية وشوائبها من أجل ملاقاة أصلها السماوي[30]. وهو يمثِّل في المخيلة الشعبية العامة الحُريَّة والرغبة في الانعتاق والتحليق.

---

(26) المصدر نفسه، ص 548.

(27) المصدر نفسه، ص 548.

(28) المصدر نفسه، ص 548.

(29) يميِّز فن الزخرفة، الذي ظهر في تزيين السيراميك وفي العمارة الإسلامية، الفنون الإسلامية. وقد زيَّنت هذه الزخرفة المباني، كما وشَّحت التحف الخشبية والنحاسية، ودخلت في صناعة الأبواب وزخرفة السقوف. وترتكز الزخرفة الإسلامية على أسس عميقة الجذور تنبع من الدين والتقاليد المتوارثة، وهي بمجملها تعكس روح الدين والخطوط الكبرى التي وسمت حياة المسلمين.

(30) بدأ تشبيه الروح بالطير ابتداءً من القرنين: الخامس والسادس الهجريين، ومن أشهر الكتب التي تضمنت عناوينها كلمة «طير»، هو كتاب فريد الدين العطار، **منطق الطير**، و**رسالة الطير** لابن سينا.

أما صورة «الوحوش» فهي تحوي الكثيرَ من الرواسب العقائدية، التي ترقد في اللاوعي الجمعي، وفي ضمير الأمة، لا في اللاوعي الفردي فحسب، وهي تمثِّل «قُوَى الشر» التي تخرِّب هناء البشر وتقضُّ مضاجعهم، وتُحبط مساعيَهم نحو النجاح.

إذا قاربنا حالة زمرد، استنادًا إلى ثنائية طيور/ وحوش، فإنَّ «الطيور» تمثِّلها هي وعلي شار في حياتهما الساكنة والوديعة، في حين تمثِّل «الوحوش» أولئك الذين يتربصون بهما، وقد يعكِّرون صفو حياتهما، بما يوحون به من أخطار وعقبات وحواجز، وكمائن.

كانت زمرد كلما فرغت من حياكة الستر المطرَّز بالقصب ورسم الوحوش والطيور، تُسلِّمه إلى علي شار، كي يبيعه في السوق، وتقول له مُحذِّرةً: «اذهب إلى السوق وبعه بخمسين دينارًا للتاجر، واحذر أن تبيعه لأحد عابر طريق فإنَّ ذلك سيكون سببًا للفراق بيني وبينك لأنَّ لنا أعداء لا يغفلون عنا»، فيقول لها علي شار: «سمعًا وطاعةً»[31].

دام التزام علي شار بتعليمات زمرد سنةً كاملةً، يذهب إلى السوق كل ثمانية أيام ويبيع الستر المُنجَز للتاجر كما أوصته، وبعد ذلك يشتري خرقة الحرير والقصب، وما يحتاجان إليه من الطعام، ويعطيها بقية الدراهم، وعلى هذا المنوال استقرت حال البطلين الأوَّليَّة، إلى أن حدث ما تسبب بالإخلال بسير الأحداث وقَلَبها رأسًا على عقب.

3 ـ وقوع المَحظور

على هذا النسق دارت واقعات حياة الحبيبين علي شار وزمرد، واستقرت، ولم يكن يعكِّرها سوى توجُّس زمرد من الأعداء (Agresseurs) المحتملين، والذي كانت تترجمه بتحذير علي شار من بيع الستور لعابر طريق، إلى أن حدث المحذور الذي أخلَّ بواقع الحال، وما يُسمَّى بنيويًّا Perturbateur (بريمون)، والذي سيُفجِّر الأحداث ويقلب الأمور رأسًا على عقب، ويكون علي شار نفسه مصدره ومُسبِّبه، بحيث يبدو خَصْمًا مزيَّفًا (Faux Opposant)، فماذا جرى لعلي شار؟

علَى جَرْي عادته، يذهب علي شار ذات يوم إلى السوق، لبيع الستر، ويعطيه للدلاَّل، فيعرض عليه «نصراني»، كان موجودًا إبان المزاد، مبلغَ ستين دينارًا، بدل خمسين، فيمتنع، وما زال «النصراني» يزيد المبلغ حتى بلغ مائة دينار. وزاد على ذلك أن قام برشْوة الدلاَّل بعشرة دنانير، فما كان من الدلاَّل إلا أن أغرى علي شار ببيع الستر إلى النصراني؛ وكذا فعل

(31) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص 548.

سائر التجار. أُحرج علي شار أخيراً وباع الستر، «مرعوب القلب»، لشخصٍ مجهول الهُويَّة، اكتفى السرد بتسميته «النصراني».

ببيعه الستر لعابر سبيل، مجهول الهوية والنوايا، خرق علي شار الاتفاق الذي أبرمه مع زمرد بكامل إرادته، والقائم على التكليف (Mandat) ببيع الستر، والامتناع (Interdiction) عن بيعه لأحد غير التاجر، مرتكبًا ما أسماه «فـلاديمير بروب» خَرْق الاتفاق (Transgression du contrat).

وعلى هذا الخرق ستترتب نتائج أخرى، سوف تدمغ سير الأحداث (Actions)، وتُوجِّه الحبكة (Intrigue)، وتُحدِّد مصائر الشخوص، وتكون كنايةً عن سلسلة من الإساءات (Méfaits) (بروب)، تؤدي في كل مرة إلى الافتراق عن موضوع القيمة (Objet de valeur)، وإلى سلسلة من المساعي لاسترداده، والتخلُّص من حالة الافتقار (Le Manque). فما تداعياتُ هذا الخرق؟ وكيف استغلَّه أعداء زمرد للانقضاض عليها؟ وبأية وسائل؟

لم يلتزم علي شار إذًا، بتعليمات زمرد، وباع «السِّتْر» لـ «نصراني» مجهول باقي الهُويَّة، فما كان من هذا الأخير إلا أن لحق بعلي شار، ولمَّا ارتاب علي شار من لحاقه به، زجره قائلاً: «يا نصراني، ما لك ماشيًا خلفي»[32]، فادَّعى «النصراني» أنَّ له حاجةً في الزقاق، ولكنَّ هذا الأخير لم يرتدع، وما لبث أن لحق بعلي شار إلى منزله، فصاح حينها علي شار قائلاً: «يا ملعون ما لك تتبعني أنَّى ما أسير؟»[33]، وقتئذٍ ادَّعى الرجل المجهول العطش، فرقَّ قلب علي شار، وقال في نفسه: «هذا رجل ذمِّي وقصدني في شَرْبة ماء فوالله ما أخيِّبه»[34].

بالخديعة (Tromperie) الممزوجة بالمكر والكذب والتزلُّف، استطاع الرجل الغريب أن يُغرِّر بعلي شار، ويتغلَّب عليه، ولكنَّ خطة هذا الغريب لم تُستكمل بعد، وهدفه الأخير لم يتحقق بعد، وفي سبيل تحقيقه، ادعى هذه المرة الجوع، وطلب إلى علي شار أن يُطعمَه «كسرة خبز أو قرقوشة أو بصلة»، ولمَّا لم يستجب علي شار لطلبه، نافيًا وجود ما يؤكل في المنزل، طلب إليه «النصراني» أن يأتيه بشيء من السوق، ولو كان رغيفًا واحدًا؛ ليصير بينهما «خبز وملح»، وأعطاه مائة دينار، فانتشى علي شار، وفاته أنَّ الرجل الذي في البيت، رجلٌ غريبٌ مريب، بل إنَّه قال في سريرته: «إنَّ هذا النصراني مجنون، فأنا آخذ منه المائة

(32) المصدر نفسه، ص 548.
(33) المصدر نفسه، ص 548.
(34) المصدر نفسه، ص 548.

دينار وأجيء له بشيء يساوي درهمين وأضحك عليه»[35].

امتثل علي شار لرغبة «النصراني»، متوهِّمًا بسذاجة قدرته على استغلاله، وذهب إلى السوق، بعد أن أقفل القاعة حيث تقيم زمرد، واشترى جُبنًا مقليًّا وعسلاً أبيض وموزًا وخبزًا، ولما عاد بالمشتريات، أصرَّ عليه «النصراني» بخبث أن يشاركه الطعام، زاعمًا أنَّ من لا يأكل مع ضيفه «ابن زِنَا»، فأذعن علي شار، وجلس وأكل، ولما توقف عن الأكل، أخذ «النصراني» موزةً وقشَّرها وشقَّها نصفين وجعل في نصفها بنجًا مكررًا، «الدرهم منه يرمي الفيل»، ثم غمس نصف الموزة في العسل، وأغرى علي شار بأن استحلفه بدينه: «حق دينك أن تأخذ هذه»، فاستحى علي شار أن يحنثه في يمينه فأخذها منه، وما إن ابتلعها حتى ارتخى، ونام نوم أهل الكهف.

4 ـ خطف زمرد، الإساءة الأولى

لمَّا رقد علي شار، قام «النصراني» على قدميه، وأخذ معه مفتاح القاعة، وترك علي شار مرميًّا، وذهب يجري إلى أخيه، وأخبره بما حصل، فركب هذا الأخير بغلته وأخذ غلمانه، وتوجه إلى بيت علي شار، وهجم رجاله على زمرد، وأخذوها قهرًا، وهددوها بالقتل إن تكلمت، تاركين علي شار راقدًا في الدهليز، بعدما أغلقوا الباب عليه.

ثم يكشف لنا السرد متأخِّرًا هُويَّة «النصراني» المجهول الاسم والصفة والمختزل في دينه، فهذا الأخير كان اسمه «برسوم»، وكان «كاهنًا ماكرًا مُخادعًا فاجرًا»[36]، والرجل الذي انقضَّ برجاله على زمرد لم يكن سوى الشيخ الهَرِم الذي أراد أن يشتريها في سوق النخَّاسين، وهجته بأقذع الأشعار، وكان على حدِّ قول الراوي «كافرًا في الباطن مسلمًا في الظاهر»[37].

وقعت الواقعة، وقام أعداء زمرد بخطفها؛ وهي بذا فقدت الأمان وباتت في حالة الخطر الذريع، المفتوح على كل الاحتمالات، وهي فقدت، إلى جانب ذلك، موضوع حبِّها علي شار، والحياة الهانئة التي كانت تجمعهما، منتقلةً، بسحر ساحر، من حالة النعيم، إلى حالة التقهقر المُرِيع.

وإنَّما يعود تقهقُر حالة زمرد، إلى وقوع علي شار في شَرَك الخديعة (Tromperie) المُركَّبة والمبرمجة التي دبَّرها أعداء زمرد، برسوم ورشيد الدين، على غفلةٍ منه، وهو

(35) المصدر نفسه، ص 548.

(36) المصدر نفسه، ص 550.

(37) المصدر نفسه، ص 550.

حاول أوّلَ الأمر مقاومة المضايقات التي تسبَّب بها برسوم له، ولكنّه ما لبث أن استسلم لأحابيل هذا الأخير، متلبِّسًا بجريمة ما أسماه «بروب»: «التواطؤ العفوي» (Complicité involontaire).

إلى حين اختطافها وتحوُّلها فجأةً من ذات (Sujet) إلى موضوع (Objet)، أدت زمرد دور الذات الفاعلة (Sujet - actant)، ودور المُرسِل (Le Destinateur) والمُرسَل إليه (Le Destinataire) في آنٍ، فهي التي اختارت علي شار موضوعًا لرغبتها (Objet du désir)، وكانت هي الجهة الأولى المستفيدة من هذا الاختيار، ومن المسعى لتحقيقه، وكان يدعمها، وبسبب مواصفاتها الاستثنائية، سيِّدُها القديم، والدلّال. وهي أفصحت في مسارها عن إرادة وقدرة على الفعل، ومعرفة به، على ما افترضه غريماس.

وفي المتوالية التالية للأولى، أدت، بالمثل، دورَ المرسل والذات الفاعلة، ولكنّها تقاسمت في هذه المرحلة موضوع الرغبة مع علي شار نفسه، بصفتهما حبيبين، فمَثَّلا معًا كمستفيدَيْن (Destinataires) من السعي الدائم إلى الحصول على موضوع الرغبة وتحصينها.

ولمّا أوكلت إلى علي شار بيع الستور، حوّلته إلى ذات ـ فاعلة، ولكنّه ما لبث أن تحول إلى ذات منفعلة، لافتقاره إلى المعرفة بالفعل، والقدرة عليه، وإلى الخصال اللازمة لمواجهة الصعوبات، فوقع وأوقع زمرد في فخ المعتدين.

وهو بدوره، وبسبب سذاجته وتسرُّعه وسرعة تصديقه، سيبدأ رحلته مع الضياع والتقهقر، والافتقار، والسعي إلى استرداد موضوع القيمة، الذي افتقده بافتقاد زمرد.

حاصله، تُشكِّل حادثة اختطاف زمرد، والتي تُعدُّ الإساءة الأولى في الحكاية، والتي تسبَّبت بأول حالة انفصال (Disjonction) بين الحبيبين، خرقًا للتوازن والانسجام القائمين، الأمر الذي سوف يؤدي إلى تحريك الأحداث، وتعقيد الحبكة، وإطلاق الصراع: فما الذي حلَّ بزمرد وعلي شار؟

5 ـ زمرد تواجه ولا تساوم

مزهوًّا، مضى رشيد الدين بزمرد إلى قصره، ووضعها بين جواريه وسراريه، وقال لها مُؤنِّبًا مُهدِّدًا: «يا فاجرة يا عشّاقة، سوف تنظرين ما أفعل بك من العذاب، وحق المسيح والعذراء

إن لم تطاوعيني وتدخلي في ديني لأعذّبك بأنواع العذاب»[38]، فردَّت بإصرار: «والله لو قطعتَ لحمي قطعًا ما أفارق دين الإسلام»[39].

حين أفصحت زمرد عن تمرُّدها على رغبة رشيد الدين في تنصيرها، طُرحت أرضًا وراح رشيد الدين يضربها ضربًا عنيفًا، وصارت تستغيث، وما من مغيث، ولمَّا انقطع نَفَسُها وخفَت أنينها، أمر الجواري برميها في المطبخ وحرمانها من الطعام.

خُطفت زمرد وحُبست وعُذّبت وجُوّعت، ولم تستسلم، لا جسديًّا ولا عقائديًّا، واكتفت بمناجاة نبيّ الإسلام والاستغاثة به، وآثرت المواجهة (Confrontation) على التفاوض (Négociation) واجتراح تسوية (Compromis)، وهي الخيارات التي وضعها كلود بريمون أمام البطل لاجتياز المصاعب. هذا مصير زمرد، فما مصيرُ حبيبها علي شار؟

6 ـ العجوز تُنقذ علي شار من الضياع

لمَّا زال البنج من رأس علي شار، نادى على زمرد ولم يُجبه أحد، فأدرك أنَّها خُطفت، «فحنَّ وبكى وأنَّ واشتكى وأفاض العَبَرات»[40]، ومزَّق أثوابه وأخذ بيديه حجرين ودار حول المدينة، وصار يدقُّ بهما صدره ويصيح قائلًا: يا زمرد، فدار الصغار حوله وقالوا: مجنون، مجنون.

تعامل علي شار مع حادثة اختطاف زمرد بانهزامية وانكسار تامَّيْن. وكالعادة، يأتيه الحل من الخارج، فبينما كان يدور بالأحجار في المدينة، رأته جارية عجوز سألته عن مصيبته، وعن سبب جنونه، ولما أخبرها، وعلمت أنَّه عاشق مفارق، أشفقت عليه، وقرَّرت مساعدته، وأدت منذ اللحظة الأولى دورَ ما يسميه «غريماس» (Adjuvant)، أو كما يسميه «بروب» مساعد أو وسيط (Médiateur)، فاصطنعت حيلةً، قوامُها أن يشتري علي قفصًا مثل أقفاص البضاعة، وأساور وحلقانًا وحليًّا تصلح للنساء، وأن يأتي بالقفص ويضعه على رأسها، وتدور تفتِّش عن زمرد حتى تقع على خبرها. ولما أتى علي شار بالقفص، دارت العجوز بين البيوت والأزقَّة، إلى أن وصلت إلى قصر رشيد الدين، حيث سمعت أنينَ زمرد من الداخل، فطرقت الباب، واستقبلتها جواري رشيد الدين، فراحت العجوز تلاطفهنَّ وتتساهل معهنَّ في الثمن، وتحابيهنَ، وهي تترصَّد في الوقت

---

(38) المصدر نفسه، ص 550.

(39) المصدر نفسه، ص 550.

(40) المصدر نفسه، ص 551.

نفسه مصدر الأنين، فوجدت زمرد مطروحةً أرضًا، فعرفتها، وحينئذٍ عملت العجوز على إقناع الجواري بحل رباط زمرد حتى إذا علمنَ بعودة سيِّدهنَّ يعاودنَ ربطها، فقلنَ لها: سمعًا وطاعةً.

دخلت العجوز إلى زمرد وطمأنتها، وأسرَّت لها بخطتها القاضية بأن يأتي علي شار تحت مصطبة القصر لأخذها، وشرحت لها تفاصيل الخطة، قائلةً: «إنَّ سيِّدَك يأتي إليك تحت مصطبة القصر ويُصفِّر لك، فإذا سمعت ذلك فاصفري له وتدلَّيْ له من الطاقة بحبل وهو يأخذك ويمضي»[41].

7 ـ علي شار يُلحق بزمرد «إساءة» جديدة

في اليوم التالي، صبر علي شار إلى أن جنَّ الليل، وذهب وفقًا لنصائح «العجوز»، إلى القصر، وجلس على المصطبة، إلا أنَّ النوم غلبه، فنام. وصادف أن خرج في تلك الليلة لصٌّ من اللصوص، قاصدًا أطراف المدينة ليسرقَ شيئًا، ووصل إلى قصر النصراني ودار حوله فلم يجد له سبيلاً، ورأى عليًّا نائمًا، فأخذ عمامته. وبسرقته عمامة علي شار، استطاع اللص «خداع» زمرد، التي لم تكن في تلك اللحظة الحرجة قادرة على التميز، فانطلت عليها الخديعة. وأطلَّت، فظنّت اللص سيدها، فصفَّرت له وصفَّر لها، فتدلَّت له بالحبل، وصُحبتها خَرْجٌ ملآن ذهبًا، ثمَّ حمل اللص الخَرْج وحمل زمرد على أكتافه، وفرَّ بها مثل البرق الخاطف. وبذا تكون زمرد قد وقعت ضحية تواطؤ عفوي، بإعانة عدوِّها رغمًا عنها وبعفوية تامة على الاعتداء عليها، مستكملةً تواطؤ علي شار نفسه العفوي الذي أعان بنُعاسه اللص على التنكُّر، وعلى خداع زمرد وخطفها.

ولمَّا شكَّكت زمرد في أن يكون الخاطف هو علي شار، ردَّ عليها اللص قائلاً: «يا عاهرة، أنا الشاطر جوان الكردي من جماعة أحمد الدنف ونحن أربعون شاطرًا وكلهم في هذه الليلة يسفقون في رَحِمك من العشاء إلى الصباح»[42].

خلاصة القول إنَّ زمرد وقعت ضحية مجموعة شريرة متهتكة، هي مجموعة أحمد

(41) المصدر نفسه، ص 552.

(42) المصدر نفسه، مج 2، ص 553.

الدنف[43]، يمثّلها جوان الكردي[44]، الذي سرعان ما استأنف جريه، إلى أن وصل إلى غار[45]، حيث كان أودع أمَّه، وطلب إلى هذه الأخيرة تشديد الحراسة على زمرد، إلى حين عودته من محاولة سرقة خطَّط لها، وبتكليفها حراسة زمرد مثّلت أم جوان الكردي عدواً ثانويًّا لزمرد، كان لا بد لها من إزاحته.

8 ـ زمرد تتنكَّر بثوب جندي وتنطلق

انكبَّت زمرد على التفكير في حيلة تُنقذها من براثن أربعين شاطرًا يتعاقبون عليها بوحشية، فقررت أن تتسبَّبَ بنُعاس والدة الشاطر «جوان الكردي»، فعرضت عليها أن تفلِّيها في الشمس من القمل، وكانت هذه الأخيرة بعيدة من الحمَّام؛ لأنَّ «الخنازير» كما لقَّبتهم، كانوا ينقلونها بلا رحمة من مكانٍ إلى آخر، فراحت تفليها، حتى استلذت ورقدت، فقامت زمرد من فورها، وأخذت ثيابًا عسكرية، هي كناية عن لباس جندي كان «جوان الكردي»

---

(43) يرمز أحمد الدنف في «الليالي»، مثله مثل دليلة وعلي الزيبق في «حكاية دليلة المحتالة وعلي الزيبق المصري» (ص 204 - 235) وأحمد الشومان في «حكاية علاء الدين أبو علي الشامات» (ص 235 - 266)، إلى طوائف الشطار والعيارين والصعاليك والفتيان والحرافيش واللصوص وأصحاب المهن الحرة والفقراء والجياع والمتعطلين عن العمل التي شهدتها بغداد العباسية والقاهرة المملوكية.

ويشهد قيام هذه الطوائف على سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن مصالح العباد وانهماكهم في الملذات على حد تعبير المقريزي، وفي «القصف والعزف» على حدِّ تعبير أبي حيان التوحيدي، هم جماعات تُعدُّ على هامش المجتمع الذي لفظهم، فهم متمردون على الوضع القائم، سُدَّت في وجوههم السبل الشرعية والمشروعة؛ فلم يجدوا سوى اللصوصية والشطارة والعيارة سبيلًا إلى الاسترزاق والتعبير عن أنفسهم.

لكنَّ التاريخ الرسمي لم يرحمهم ووصفهم الطبري في حديثه عن أحداث 811 هـ «بباعة الطرق والعراة وأهل السجون والأوباش والطرارين وأهل السوق».

تترجح سيرة أحمد الدنف بين الواقع التاريخي والفن والخيال؛ ففيما يكتفي ابن كثير المُتوفي في 774هـ بالإشارة إلى سيرة أحمد الدنف المتداولة شعبيًّا، مثلها مثل سائر السيَر، يوثق ابن إياس في «بدائع الزهور» واقعات سنة 892 هـ وجود أحمد الدنف الواقعي بتسجيل حادثة إعدامه، فيقول فيه: «رسم الملك الأشرف قايتباي بتوسيط شخص من كبار المفسدين يُقال له أحمد الدنف وله حكايات في السرقة يطول شرحها». من أجل مزيد من التفاصيل، انظر: محمد رجب النجار، **الشطار والعيارين في التراث العربي**، عالم المعرفة؛ 45 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1986)، ص 6 - 7.

وبين التشكيك والتسليم بتاريخية ظاهرة أحمد الدنف، يقول بوعز شوشان: «ومن الطريف أنَّ أحمد الدنف تجاوز عالم الأدب وانخرط في الحياة الواقعية إذا جاز القول، ففي عام 1436 أُعدم في مصر سفاح وبطل شعبي يحمل الاسم نفسه. وفي بداية القرن العشرين، كان يُقام له «مولد» تكريمًا لذكراه في منطقة القرافة بالقاهرة». انظر: مارزوف وريتشارد فان ليفن، **موسوعة ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية**، ج 1، ص 156.

(44) بانتمائه إلى مجموعة عرقية لغوية مغايرة للمجموعات المهيمنة في العصر الوسيط، من مثل الأتراك والفرس والعرب، يُعدُّ جوان الكردي شخصًا مدانًا سلفًا، وهو «ضحية مثالية» على مذبح القيم المجتمعية، ويحمِّله السرد كمًّا من الخطايا والارتكابات التي تُجيز كرهه ومعاقبته.

(45) غار: كهف، مغارة، بيت محفور في الجبل.

قد قتله غيلةً، واستأثر بثيابه وعمامته، وسيفه، وحصانه، فلبست زمرد ثياب الجندي القتيل، وشدَّت سيفه في وسطها، واعتمرت بعمامته، وأخذت الخَرْج الذهب معها، وركبت الفرس، فبدت كالرجال[46]، وكان هدفها من الاستتار والتخفي، وتبديل هُويَّتها الجندرية، خداع الأعداء، بَرْسُوم ورشيد الدين وجوان الكردي، وتحاشي التحرُّش بها، بعد أن هدَّدها جوان الكردي بما هدَّدها به، فتمتمت: «يا جميل الستر، استرني بجاه محمد صلى الله عليه وسلـم»[47]. وهي تجنَّبت الذهاب إلى المدينة كي لا تصادف أهل الجندي ويشتبهون بها، وسارت هائمةً على وجهها.

بتنكُّرها بلباس الجندي القتيل وركوبها الفرس وهروبها من الغار، اعتمدت زمرد خديعة نبيلة، قد تُنقذها من قبضة «الشطَّـار» المُمثَّلـين بـجوان الكردي وجماعته، وهي بتنكُّرها، ومن ثَمَّ انطلاقها نحو جهةٍ مجهولة، تتهيأ بحكمةٍ وشجاعة، للبدء بالفعل المضاد (Début de l'action contraire)، الرامي إلى تقويم الإساءة (Réparation du méfait)، التي تسبَّب بها لها علي شار، وأدت إلى اختطافها مرتين متتاليتين، وتعذيبها وابتزازها وتهديدها.

انطلقت زمرد نحو المجهول، مزوَّدةً عزيمةً لا تُقهر، وعانت ما عانته إبَّان فرارها وتشرُّدها، فسارت في البر الأقفر والخالي بالخرج المحشوِّ ذهبًا، وبالفَرس، وأكلت من نبات الأرض، وأطعمت الفرس، وشربت من الأنهار مدة عشرة أيام، إلى أن جاءتها النجدة من حيث لا تتوقع.

9 ـ السلطانة زمرد

بينما كانت زمرد هائمةً على وجهها، كانت الأقدار تُعدُّ لها مصيرًا غرائبيًّا؛ ففي اليوم الحادي عشر أقبلت على مدينة ووجدت أهلها مجتمعين، فقصدتهم، وتسابق العساكر إليها، وقبَّلوا الأرضَ بين يديها، وقالوا لها ما إن وقعت عيونهم عليها: «الله ينصرك يا مولانا

---

(46) يُعدُّ التنكُّر في «الليالي» العربية إحدى الوسائل المفضَّلة لبناء الحكايات، ويُستخدم أحيانًا للدخول إلى مناطق محرَّمة أو محظورة والانتقال من مملكة إلى أخرى، ويتَّخذ التنكر أحيانًا بُعدًا رمزيًّا، كما في حالة زمرد، حيث لا يقوم البطل باستبدال ملابسه، ولكنَّه يستبدل أيضًا أدواره. وفي هذه الحال، يفصله التنكر عن بيئته الطبيعية ويحرِّره من دوره الأصلي، بما فيه الجندري. وساعد زمرد على التنكر وقوعُها على ثياب الجندي القتيل، التي حققت وظيفة تلقي أداة سحرية (Réception de l'auxiliaire magique) كما يسمِّيها بروب، الذي تولاه القدر هذه المرة، ولم يتحقق بتدخُّل بشري خارجي.

(47) **ألف ليلة وليلة، المجلد الأول**، ص 554.

السلطان»[48]، فردَّت عليهم زمرد مبهوتةً: «ما خبركم يا أهل هذه المدينة؟»[49]، فشرح لها الحاجب سرَّ تعيينها المفاجئ سلطانًا على المدينة، وهو أنَّه إذا مات ملك أهل هذه المدينة ولم يكن له ولد، تخرج العساكر إلى ظاهر المدينة ويمكثون ثلاثة أيام، وأي إنسان يجيء من الطريق التي جاءت منها يجعلونه سلطانًا عليهم. وبفضل هذا التعيين الغرائبي، الذي يؤدي وظيفة «المنح» (Le Don) البروبية، بدأ العد العكسي في مسار زمرد التقهقري.

لا غرو في أن توافقَ زمرد لتوِّها على عرض أهل هذه المدينة الغرائبي، وأن تنجح منذ اللقاء الأول، في جذبهم إليها وإقناعهم، فوعدتهم بمساعدة الفقراء والمساكين، بما جلبته من مال، وأوهمتهم بأنَّها من أولاد الترك الأكابر لا العامة، للإيحاء بأهليتها للسلطة، وخاطبتهم قائلةً: «لا تحسبوا أنَّني من أولاد عامة الأتراك بل أنا من أولاد الأكابر، لكنَّني غضبت من أهلي فخرجت من عندهم وتركتهم. وانظروا إلى هذا الخرج الذهب الّذي جئتُ به تحتي لأتصدَّق منه على الفقراء والمساكين طوال الطريق»[50]. وهكذا أفلحت زمرد في تسويق نفسها حاكمةً جديدة.

بردِّ فعلها الذكي والحكيم، تكون زمرد قد تأهلت لخوض سلسلة الاختبارات التي ستنقذها من الهلاك، بأن نجحت في الاختبار التأهيلي (Epreuve qualifiante)، الذي افترضه «غريماس» محطَّةً إلزاميةً في مسيرة البطل الإيجابي.

ولما جلست زمرد على كرسي الحكم، محاطةً بكثير من الإجلال والتعظيم، عمدت، ككل حاكم مُقتدر ومُحنَّك، إلى جذب العساكر إليها، وكسب ودِّهم، فأمرت بفتح الخزائن، وأنفقت على جميع العسكر، وشاءت تخفيف كلفة الحكم على الشعب، فأبطلت المكوس، وأطلقت مَن في الحبوس، ورفعت المظالم، وأفردت للجواري والسراري معازل ورتَّبت لهنَّ الجرابات[51]، فأحبَّها جميع الناس، وأطاعوها، مجتازةً بذلك الاختبار الرئيس (Epreuve principale) الذي سيمهِّد لها السبيل إلى الانتصار.

أثبتت زمرد إذًا جدارتها كحاكمة حكيمة، سديدة الرأي، تُتقن فن السيطرة، وفن اكتساب ولاء محكوميها، بيد أنَّها على الرغم من نشوة الحكم، لم تنسَ موضوعَ حبِّها، وسعادتها، فكانت «كلما تذكَّرت سيدها تبكي وتدعو الله أن يجمعَ بينها وبينه، وتذكرت الأيام التي

---

(48) المصدر نفسه، ص 554.

(49) المصدر نفسه، ص 554.

(50) المصدر نفسه، ص 554.

(51) المصدر نفسه، ص 554 - 555.

قضتها معه وأفاضت بالدمع»[52]. وهكذا زاوجت زمرد بين عاطفتها ورقّتها كامرأة عاشقة وفية، وبين دورها كسلطانة، بين ما يُسمَّى أنوثتها ودورها الاجتماعي.

10 ـ زمرد تنتصر على أعدائها بالخداع

لما مضى نحو عام ولم تسمع زمرد عن سيدها علي شار خبرًا ولم تقف له على أثر، قلقت أيّما قلق، وخطّطت بحنكة لجلبه، فدعت الوزراء والحُجّاب وأمرتهم بإحضار المهندسين والبنّائين، وأن يبنوا لها تحت القصر ميدانًا شاسعًا، ولما تم ذلك، نزلت فيه وضربت لها قبة عظيمة وصفّت فيه كراسي الأمراء وأمرت أن يمدُّوا سماطًا[53]، ثم قالت للأمراء ألّا يأذنوا لأحد أن يفتحَ دكانه، بل يترك جميع الناس بيوتهم ودكاكينهم ويحضرون ليأكلوا من سماط الملك، على أن يُشنق من يخالف. ونادى المنادي: «يا معشر الناس كافة، كل من يفتح دكانه أو حاصله أو منزله يُشنق على باب داره»[54].

لجأت زمرد إلى حيلة جديدة، والحيلة تتضمَّن خبثًا وكذبًا، ولكنَّها تُمسي إيجابية عندما ترتبط بجودة النظر، والقدرة على دقة التصرف في الأمور، والغاية النبيلة، هي تاليًا خديعة لا ترمي إلى الإيذاء بل تصحيح الخطأ.

وجاء الناس أفواجًا ليأكلوا من السماط، وكانوا يهمسون بعضهم لبعضهم الآخر، أنَّ عمرهم ما رأوا سلطانًا يحبُّ الفقراء مثل هذا السلطان. وصارت زمرد تمدُّ السماط كل شهر، وفي الشهر الثاني وقع نظرها على «برسوم النصراني» الذي كان اشترى السِّتْر من سيدها، وهيَّأ لخطفها بالتواطؤ مع أخيه «رشيد الدين»، فانفرجت أساريرها وقالت: «هذا أول الفرج وبلوغ المنى»[55].

وكان «برسوم» هذا يُراكِم الأخطاء بجهله آداب المائدة وإفصاحه عن شرهٍ زائد، ومزاحمته على «صحن أرز حلو مرشوش بالسكر» كان بعيدًا منه، وكان هذا الطبق مأكول الأمراء لا العامة، فزاحم عليه ومدَّ يده إليه، وتناوله، ووضعه قدَّامه، وكان ذلك الصحن بمنزلة فخٍّ أو طُعم (Appât) كما يسميه بروب، ووظيفته، على ما ظهر في السرد، الإيقاع بأعداء زمرد، والانتقام منهم.

---

(52) المصدر نفسه، ص 554.

(53) السماط: ما يُمدُّ ليوضع عليه الطعام في المآدب ونحوها.

(54) المصدر نفسه، ص 555.

(55) المصدر نفسه، ص 555.

انتهزت زمرد فرصة انقضاض «برسوم» على صحن الأرز المرشوش بالسكر، كي تأمر بالقبض عليه، فصاحت: «ويلك يا أزرق العينين»، ثم ألحقت صياحها باستجواب، قائلةً: «ما اسمُك وما سبب قدومك إلى بلادنا؟»[56]، فادَّعى أنَّ اسمه علي، وكان يضع على رأسه عمامةً بيضاء، وأنَّ صنعته حيَّاك، وأنَّه جاء إلى هذه المدينة من أجل التجارة. لقد اضطُرَّ «برسوم» إلى إخفاء اسمه الحقيقي؛ كي لا يُعرَف دينه، كما إلى إخفاء غايته من المجيء إلى المدينة، كي لا يُكشَف أمر تفتيشه عن زمرد الهاربة من براثن «رشيد الدين».

خطر على بال زمرد المحنَّكة والداهية أن تلجأ إلى العرَّافة؛ كي تكشف على الملأ هوية برسوم الحقيقية، وتجد مبرِّرًا لإعدامه، من دون أن تكشف عن هويتها الحقيقية، سيَّما وأنَّها ما زالت متنكِّرةً بثوب رجل، فأخذت التخت الرمل والقلم وضربت تخت رمل وخطَّت بالقلم صورة، وبعد ذلك رفعت رأسها كالعرَّافات المحترفات وقالت: «أما أنت نصراني واسمك برسوم وقد أتيت إلى حاجةٍ تفتِّش عليها فاصدقني الخبر وإلَّا وعزة الربوبية أضرب عنقك»[57]، فاعترف بأنَّه «الأبعد نصراني»، و«الأبعد» هو نعتٌ أضافه الراوي، ويدل على صورة النصراني النمطية السائدة في «الليالي»، مثله مثل اليهودي والمجوسي.

أفلحت زمرُّد في التخلُّص من أحد أعدائها، من خلال كشفها هُويَّته الحقيقية، وفضح مزاعمه (Ses prétentions mensongères)، كما يسميها «بروب»، وإبرازها إيَّاه «بطلًا مزيَّفًا» (Faux héros)، وهذا الأمر سيتكرر مع سائر أعدائها، ويقوم «تخت الرمل» ههنا مقامَ «الأداة السحرية» (Auxiliaire magique)، الذي يُعِين البطل على النجاح في مَهمَّته، مثله مثل السماط.

لمَّا انكشفت حقيقة برسوم، لم تتوانَ زمرد عن الأمر بسلخ جلده وحشوه تبنًا وتعليق جثته على باب الميدان، وأن تُحفر حفرة خارج البلاد، ويُحرق فيها لحمه وعظمه، وتُرمى فيها الأوساخ والأقذار، في مشهدٍ طافحٍ بالسادية وروح الانتقام.

ولمَّا لم تُحقِّق مراميها كاملةً، بعدم عثورها على حبيبها علي شار، أمرت زمرد بمدِّ السماط للشهر الثالث على التوالي، وتجنَّب المدعوون كليًّا صحن «الأرز الحلو» لئلَّا يُشنقوا، وإبان الأكل دخل فجأةً «جوان الكردي»، وكان «جوان» قد فقَد صوابه لمَّا علم بفرار

(56) المصدر نفسه، ص 556.

(57) المصدر نفسه، ص 556.

الجارية زمرد، وعزم على التفتيش عنها مهما كلَّف الأمر، قائلاً في نفسه: «والله لأدورنَّ على هذه الفاجرة وآخذها من المكان الذي هي فيه ولو كانت في قشور الفستق»[58].

وحدث أن وصل في جولته إلى مدينة الملكة زمرد، ووجدها خاليةً من البشر، وعلم بأمر السماط، فهرول إليه مسرعًا، ولم يجد مكانًا خاليًا، إلا عند الصحن سيِّئ الذكر، فمدَّ يده إليه، فما كان من زمرد إلا أن صاحت ببعض الجند وأمرتهم بأن يقبضوا عليه، ولمَّا مثل هذا الأخير أمامها سألته كعادتها عن اسمه وصنعته وسبب مجيئه، وكان لا بد لـجوان أن يرتبك، فادَّعى أنَّ اسمه «عثمان»، وهو اسم عربي مكين ومقدَّس، وأنَّ صنعتَه «خولي بستان»، وأنَّه جاء يفتش عن شيءٍ ضاع منه.

وبالتنجيم مجدَّدًا، كشفت له زمرد زيفَ ادعاءاته، وصاحت في وجهه: «هذا الرمل يُخبرني أنَّ اسمك جوان الكردي وصنعتك أنَّك لص تأخذ أموال الناس بالباطل وتقتل النفس التي حرَّم اللهُ قتلها إلا بالحق»[59]، وتكون بذلك عرَّت البطل المزيف الثاني، وفضحت مزاعمه وادعاءاته.

أعلن «جوان» توبته وعودته إلى الله، ولكنَّها رفضت، وأمرت بأن يأخذوه ويسلخوا جلده، وأن يفعلوا به ما فعلوا بنظيره «برسوم» في الشهر الماضي.

ولمَّا حلَّ الشهر الثالث ومُدَّ السماط، وقع نظر زمرد على رجلٍ يهرول، ولم يكن هذا الرجل سوى «رشيد الدين»، وكان هذا الأخير يجوب البلاد بحثًا عن أخيه، فأمرت زمرد من فورها بإحضاره، ولمَّا سألته عن اسمه وصنعته وسبب مجيئه، أجاب متذلّلاً، متزلِّفًا، بأنَّ اسمه «رستم»، وأن لا صنعةَ له لأنَّه «فقير درويش»، ففضحته زمرد بفضل حيلة التنجيم، وأعلنت على الملأ أنَّ اسمَه رشيد الدين النصراني، «وصنعته نصب الحيل لجواري المسلمين» و«أخذهنَّ»، و«أنَّه مسلم في الظاهر نصراني في الباطن»[60]؛ أي منتحل صفة، وبالأحرى زنديق.

اعتمـدت زمـرد استراتيـجيَّةً أشـدَّ ضـراوةً في معاقبة رشيد الدين، فهو ارتكب سلسلة خطايا لا تُغتفَر، وكانت شهوة الانتقام تستعر في وجدانها وعقلها، فأمرت أن يُعذَّب قبل السلخ، بأن يُضرب على كل رجل مائة سوط وعلى جسده ألف سوط، وبعد ذلك يُسلخ

(58) المصدر نفسه، ص 557.

(59) المصدر نفسه، ص 558.

(60) المصدر نفسه، ص 558 - 559.

ويُحشى جلده ساسًا[61]، ثم تُحفر له حفرةٌ في خارج المدينة ويُحرق، وبعد ذلك يضعون عليه الأوساخ والأقذار[62].

ولكنَّ سلسلة العمليات الانتقامية الاستعراضية التي أمرت زمرد بتنفيذها، لم تُشفِ غليلها، ولم تُؤدِّ إلى تحقيق حلمها الرئيس، وهو العثور على معشوقها علي شار، وبات الأمر أكثر إلحاحًا إثر تخلُّصها من أعدائها وأعداء عشقها له، ولمَّا خطر ببالها حبيبُها علي شار، بكت بالدموع الغزَار، وبعد ذلك استعادت توازنها، وقالت في نفسها: «لعل الله الذي مكَّنني من أعدائي يمنُّ عليَّ برجوع أحبائي»[63]، ما يعني أنَّ غرض زمرد الأساس من مجموع مساعيها، هو استرجاع موضوع رغبتها، علي شار، لا غير.

ومكثت شهرًا كاملاً وهي في النهار تحكم بين الناس وتأمر وتنهَى، وفي الليل تبكي وتنتحب لفراق سيدها، ولمَّا هلَّ الشهر الجديد، عاودت الكرَّة، وأمرت بمدِّ السماط، وشرعت في التضرُّع إلى الخالق ومناجاته؛ كي يعينها على العثور على علي شار. وفجأةً أطلَّ علي شار، وكادت زمرد أن تصرخ من الفرح، لولا خشيتها الفضيحة.

11 ـ رحلة علي شار

لكن ما الذي أتى بمعشوق زمرد إلى هذا المكان، وهو الذي غلبه النُّعاس وتسبَّب نُعاسه في خطف جوان الكردي زمردَ وتشرُّدها؟

إنَّ علي شار الذي استفاق من نعاسه الطارئ على المصطبة، ووجد نفسه مكشوف الرأس وأنَّ إنسانًا تعدَّى عليه وهو نائم، فرجع هلعًا إلى العجوز التي ساعدته في محنته الأولى، والتي سرعان ما أنبأته قائلةً: «إنَّ مصيبتك وداهيتك من نفسك».

ولمَّا أخبرته العجوز بما جرى لزمرد إبَّان نومه، «يئس من الحياة وأيقن بالوفاة وما زال يبكي حتى وقع مغشيًّا عليه، فلمَّا أفاق أضرَّ به العشق والفراق ومرض مرضًا شديدًا ولزم داره»[64].

أخذت العجوز الوَدُود على عاتقها أمرَ علاج علي شار، وإنقاذه من كبوته العاطفية، بكل ما أوتيت من معارف، فأتته بأطباء، سقته الأشربة، وعملت له المساليق، وأطعمته الدجاج،

(61) الساس: العث أو السوس، أو القمل.

(62) المصدر نفسه، ص 559.

(63) المصدر نفسه، ص 559.

(64) المصدر نفسه، ص 559.

واستغرق علاجه مدة سنة كاملة، حتى استعاد عافيته[65].

ولما دخلت عليه السنة الثانية، قالت له العجوز: «يا ولدي، هذا الذي أنت فيه من الكآبة والحزن لا يردُّ عليك محبوبتك، فقم وشدّ حيلك وفتِّش عليها في البلاد لعلك تقع على خبرها»[66]. تمثِّل العجوز المساعد الذي يمدُّ علي شار بما يحتاجه من قوة بدنية ونفسية لاجتياز الحواجز التي تعترض طريقه، إبَّان سعيه؛ لتعويض حالة الافتقار التي يعانيها، فهي تنقله من حالة العجز التي تعوقه عن الفعل، إلى حالة استطاعة الفعل (Pouvoir - faire) وواجب الفعل (Devoir - faire) ومعرفة الفعل (Savoir - faire).

بتحفيزها علي شار على مغادرة حالة الإحباط والاستسلام، والانتقال إلى المبادرة والسعي، تؤهِّل العجوز المُسَاعِدة علي شار للتحوُّل من شخصٍ سلبي منفعل، إلى شخصٍ إيجابي فاعل.

امتثل علي شار لنصائح العجوز، وتقوَّى، وسافر، ولم يزل مسافرًا إلى أن وصل إلى مدينة زمرد ودخل الميدان وجلس إلى الطعام، ومدَّ يده إلى طبق الأرز الملعون، فحاول الحاضرون نهيَه عن الأكل منه «لئلاَّ يحصل له ضرر»، لكنَّه أصرَّ مجازفًا، علَّه يستريح من الحياة المتعبة. انتظرت زمرد أن ينتهي علي من أكله ويشبع، كي تستدعيه. ولمَّا سألته على جري عادتها، عن اسمه وصنعته وسبب مجيئه، أجاب بلا ارتباك: «اسمي علي شار وأنا من أولاد التجار وبلدي خُراسان، وسبب مجيئي إلى هذه المدينة التفتيش على جارية ضاعت مني وكانت عندي أعزَّ من سمعي وبصري، فروحي متعلقة بها من حين فقدتها وهذه قصتي»[67]، ثم بكى وغُشي عليه، فأمرت زمرد أن يرشوا عليه ماء الورد.

وكي لا تثير الشبهات، ادَّعت زمرد ضرب تخت الرمل، للتأكُّد من صحة رواية علي شار، فصادَقت على ما نطق به، ثم أمرت الحاجب بأن يمضي به إلى الحمَّام، ويُلبسه أفخر الثياب، ويُركبه فَرَسًا من خيل الملك، ويمضي به إلى القصر في آخر النهار، واستغرب الناس ملاطفة الملك لعلي شار، وشكَّكوا في ميوله الجنسية. وكانت زمرد في هذه الأثناء تنتظر بفارغ الصبر لحظة الاختلاء بحبيبها، وخططت لممازحته ومفاجأته.

---

(65) المصدر نفسه، ص 560.

(66) المصدر نفسه، ص 560.

(67) المصدر نفسه، ص 561.

12 ـ زمرد تكشف عن هُويَّتها

في آخر النهار، جاءُوا بعلي إلى زمرد، ولمَّا دخلوا به عليها، قبَّل الأرض بين يديها، على عادة رعايا وخدَّام ذلك الزمان، ومن باب تهيئته لفعل الحب، دعته إلى أَكْل طبق من الدجاج واللحم، وشُرب شراب مسكر، ففعل صاغرًا ما أمرته به، ولأنَّ زمرد لم تُطِق صبرًا على معاشرة علي شار، دعته، لمَّا فرغ من الأكل والشراب، للصعود إلى سريرها، والمباشرة بتكبيسها، أي بتدليكها، ومداعبتها، فشرع في كبس رجليها وسيقانها، ولمَّا طلبت إليه أن يطلع بالتكبيس إلى فوق، جفل وارتعب وصاح: «العفو يا مولاي عند الركبة ما أتعدَّى»[68]، فردت عليه: «أتخالفني وتكون ليلة مشؤومة عليك، بل ينبغي أن تطاوعني»[69]، فأجاب علي مندهشًا: «يا ملك الزمان ما الذي أطيعك فيه»[70]، قالت: «حلَّ لباسك ونم على وجهك»[71]. لم يتوقف علي شار عن التوسل لزمرد أن تتركه وحال سبيله، وهدَّدها، فضلاً عن ذلك، بمخاصمتها يوم القيامة؛ لأنَّها تُجبره على ارتكاب المُحرَّمات، و«بكى وانتحب»، ولكنَّها لم ترعوِ، وظلت تأمره وتهدِّده إلى أن امتثل.

ولمَّا امتثل علي شار لأوامر زمرد، اكتشف تدريجيًّا أنَّ شريكه الجنسي ليس ذكرًا بل أنثى فائقة الأنوثة. حينذاك، كشفت زمرد عن هويتها، وكان لذلك وقع الصاعقة علَى علي شار، فما كان من هذا الأخير إلا أن همَّ بتقبيلها ومعانقتها، وأمضيا معًا ليلةً عابقةً بالحب والشَّبَق، أطنب الراوي في وصفها بلغةٍ تكاد تكون بورنوغرافية، جعلت بعض الباحثين يضعون «حكاية علي شار وزمرد» على لائحة حكايات «ألف ليلة وليلة» الأيروتيكية.

13 ـ الحالة النهائية

سرعان ما تخلَّت زمرد عن كل امتيازاتها كملكةٍ تأمر وتنهَى؛ من أجل اللحاق بعلي شار، إذ استدعت في اليوم التالي العساكر وأرباب الدولة وأبلغتهم قرار سفرها إلى بلد علي شار، وقالت لهم: «أنا أريد أن أسافر إلى بلد هذا الرجل، فاختاروا بينكم نائبًا يحكم بينكم حتى أحضر عندكم»[72].

(68) المصدر نفسه، ص 562.
(69) المصدر نفسه، ص 562.
(70) المصدر نفسه، ص 562.
(71) المصدر نفسه، ص 562.
(72) المصدر نفسه، ص 563.

ثم جهَّزت ما يلزم من زادٍ وأموالٍ وتحفٍ وجِمالٍ وبغال[73]، أي إنَّها تعزَّزت بالكفاءة والطاقة اللازمتين لإنجاز الأفعال التي تنتظرها من «البطل» المنتصر، وسافرت من المدينة مجهولة الاسم، ولم تزل مسافرةً إلى أن وصلت إلى بلد علي شار، ودخل علي منزله «وأعطى وتصدَّق ووهب، ورُزق منها الأولاد وعاشا في أحسن المسرَّات إلى أن أتاهما هادم اللذات ومُفرِّق الجماعات»[74]، على ما تتنبَّأ به كل الخواتيم السعيدة في «الليالي».

إثر فرارها من الغار، ونجاتها من المكيدة التي كان يدبِّرها لها خاطفها جوان الكردي، انطلقت زمرد في رحلتها لإصلاح الإساءات التي ألحقها بها علي شار، وأعداؤها، برسوم ورشيد الدين وجوان الكردي، وعانت إبَّان هروبها وتشرُّدها في البراري الأمرَّيْن، ولم تنهزم، كاشفةً عن صلابة نادرة، إلى أن شاءت الصدف الغرائبية أن ترتقي إلى مرتبة سلطانة آمرة وناهية، واستطاعت بذا التخلُّص من أعدائها، واسترجاع موضوع رغبتها.

ما خلا الاختبار الأول، المرتبط بحادثة خطف رشيد الدين لها، والذي فشل بسبب تراخي علي شار نفسه، الذي تحوَّل، منذ ظهور برسوم على مسرح الأحداث، إلى حليف أو معين مُخيِّب للآمال، أو ما يسميه غريماس Adjuvant - décepteur، اجتازت زمرد كل الاختبارات التالية بنجاح، وصولاً إلى الاختبار الأخير المجيد (Epreuve glorifiante)، حينَ فضحت هوية أعدائها واحدًا واحدًا واسترجعت موضوع رغبتها علي شار.

بفضل هذا المسار الاستثنائي، حافظت زمرد على كيانها كذاتٍ مريدة، ومستطيعة، وفاعلة، رافضةً أن تكون موضوعًا مفعولاً به.

إلّا أنَّ الحكاية التي أشادت بنجاح زمرد في حكم المدينة الغرائبية التقاليد، أغفلت التلميح إلى تفاصيل استئنافها حكم المدينة الغرائبية التقاليد أو عدمه، هي التي وعدت بذلك وطلبت أن ينوب عنها حاكم آخر ريثما تعود، لعلَّ العشق والغرام والمَسرَّات العائلية أنْسَتها بريق السلطة، ففضَّلت العودة النهائية، كما توقع «بروب»، لكل أبطال القصص

---

(73) يتكرر هذا الحدث في «الحكاية» مرتين متتاليتين؛ فزمرد خرجت من عند «رشيد الدين» محمَّلةً بالجواهر والأموال، ورافقتها هذه «الجواهر والأموال» إلى حين دخول المدينة المجهولة، وهي بذلك تتفوق أيضًا على علي شار الذي يهدر الأموال والممتلكات وتبرز كمصدر لملذات إضافية، وكعنوان للمال والثروة. وللجواهر في «الليالي»، معجم دلالي خاص؛ فهي ترمز إلى الرخاء، والأبهة، والزهو، والسلطة والمجد والتراتُب، ويتهافت على اقتنائها وتوارثها، الخلفاء والنافذون والأثرياء. وتتنافس النساء على اقتنائها، حسبها تُكسبها ألقًا وفتنةً وجاذبيةً، وهذا ما ينطبق على زمرد جزئيًّا، فهي تحرص على إغواء علي شار بقدر ما تسعى إلى توفير موارد تضمن لزواجهما الاستمرار.

(74) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص 563.

الشعبية، وكما شاء الراوي، الذي رسم لزمرد أهدافًا أخرى تتقدم على هدف التربُّع على عرش السلطة السياسية.

ثالثًا: المُتضادَّان: زمرد وعلي شار

إنَّ غايتَنا من تحليل مضمون النص بأدوات نقدية بنيوية، ومن استكناه دلالات الدوالي (Signifiants)، الإضافية، إنَّما كانت رصد أفعال الشخصيتين: زمرد وعلي شار، وتعيين الحالات والتحوُّلات التي يمران بها، وصولاً إلى إعادة رسم مواصفاتهما وخصالهما، وربطًا إلى إعادة تركيب هويتهما النفسية والذهنية، والاجتماعية.

وإنَّنا سنعيد تركيب هذه المواصفات والخصال، على قاعدة الإيجاب والسلب، وفق مفهومَي «الشخصية الإيجابية» و«الشخصية السلبية»، كما عرَّفهما النقد الأدبي، علمًا أنَّ هذا التعريف يتقاطع إلى حدٍّ كبير مع تعريف علم النفس لهذه الأنماط من الشخصية البشرية.

1 ـ زمرد نموذج «الشخصية الإيجابية»

تمثِّل زمرد، بكل ما تفكِّر به، وتخطِّط له، وتقرِّره، وتقوله، وتفعله، وتؤثِّر فيه، نموذجَ ما يُسمَّى «الشخصية الإيجابية». والشخصية الإيجابية، التي تسمَّى أيضًا «النامية»، و«المُكثَّفة»، و«المُدوَّرة»، والتي تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام، لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل القصصي، يصفها مرتاض عبد الملك قائلاً:

«هي تلك المركبة المُعقَّدة التي لا تستقرُّ على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقًا ما سيؤُول إليه أمرها؛ لأنَّها متغيِّرة الأحوال، ومتبدِّلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن. فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية؛ ولكن غَناء الحركة التي تكون داخل المعمل السردي، وقدرتها العالية على تقبُّل العلاقات مع الشخصيات الأخرى، والتأثير فيها؛ فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعيد، ولا تستصعب أي صعب، ولا تستمرُّ أي مرٍّ... إنَّها الشخصية المغامرة الشجاعة المُعقَّدة، بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحبّ، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر، وتؤثِّر في سواها تأثيراً واسعًا»[75]. على هذه

---

(75) انظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة؛ 240 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، 1998)، ص 101.

الصورة وصف، وفسَّر، وفكَّك الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض «الشخصية الإيجابية». هذا هو تعريف مفهوم الشخصية الإيجابية في النظريات النقدية، فكيف تستجيب زمرد لهذا النمط من الشخصيات القصصية؟

إنَّ شخصية زمرد مُعقَّدة بقدر ما تحتوي مَلَكات وخصالاً ومهارات، وتجمع من المواصفات التي يندر أن تجتمعَ في إنسانٍ واحد، فهي امرأة فصيحة بهيجة، تحفظ رقائق الأشعار، و«تقرأ القرآن العظيم بالسبع قراءات، وتروي الأحاديث الشريفة بصحيح الروايات وتكتب بالسبعة أقلام، وتعرف من العلوم ما لا يعرفه العالِم العلَّام. ويداها أحسن من الذهب والفضة فإنَّها تعمل السُّتُر في ثمانية أيام»[76]، وهي علاوةً على ذلك مُقاوِمة شرسة، لكل أنواع الضغط والابتزاز، ومجاهدة في سبيل الدفاع عن قيم مجتمعها، ومعتقداته، وخياراته، وهي أفصحت، عدا ذلك، عن كمٍّ من الخصال والمؤهلات الكامنة، جعلتها صالحةً للقيادة والحكم، وإدارة المدن.

هي لا تستقرُّ على شأن، بمقدار ما تُفصح أمام كل استحقاق، عن طاقات نفسية جديدة، تُخوِّلها التكيُّف مع الأحداث، وابتكار الحلول، وفكّ العقد، الواحدة تلو الأخرى، فهي لم ترتبك مثلاً، على الرغم من حراجة الموقف، أمام قرار أهل المدينة المجهولة، الغرائبي، بتعيينها سلطانًا عليهم، وهي سابقًا، لم تفقد رباطة جأشها وتماسكها، لمَّا اختطفها جوان الكردي وأودعها في غار، ولا لمَّا اختطفها رشيد الدين، وأذلَّها وعذَّبها.

وهي أفصحت أيضًا عن حنكة فائقة، بوضع خطَّة متكاملة لجلب علي شار والتخلُّص من أعدائها، بمدِّ سماطٍ، مطلع كلِّ شهر، يُدعى إليه كلُّ أهالي المدينة، ويؤدي دور العرَّافة ببراعةِ ممثِّلٍ قدير؛ لفضح أكاذيب أعدائها، والإيقاع بهم.

وقد أفصحت زمرد أيضًا عن صلابة وقوة احتمال نادرتين، باستعدادها للتشرُّد في البراري والتغذِّي بالأعشاب، والارتواء بمياه الأنهار، هروبًا من الأعداء المتربِّصين بها.

الشخصية المُعقَّدة «تحبُّ وتكره»، و«تفعل الخير كما تفعل الشر»، وزمرد بدورها تمثِّل هذه التناقضات، فهذه المرأة التي تجيش حبًّا وعشقًا وبذلاً، قابلة لارتكاب أفعال القسوة اللامتناهية في آنٍ، بيد أنَّ حقَّها في التخلُّص من أولئك الذين اعتدوا عليها، وما انفكُّوا يطاردونها، يفسِّر هذه القسوة.

أمَّا عن تأثيرها في سائر الشخصيات، فلا عجب في ذلك؛ إذ هي تملك من الخصال

(76) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص 547.

وتأتي من الأفعال، ما يجعلها تتزعَّم الأحداث، وتؤثِّر في نموِّ الحبكة، وفي التحولات السردية (Transformations)، وفي بداية القصة، ونهايتها، وهي تؤثِّر، تبعًا، في مسارات سائر الشخوص إيجابًا وسلبًا، إيجابًا في مصير من ترغب فيه وسلبًا في مصير من يُضمر لها أو لمجتمعها شرًّا، وهي، منذ لحظة ظهورها في سوق النخاسة، «محور اهتمام» يلاحقها المغرمون بها والكارهون لها حتى اللحظة السردية الأخيرة سواء بسواء، وهي إضافةً إلى ذلك، نجحت في أن تكون «محور اهتمام» محكوميها وقِبلَة رضاهم، عندما أمسكت بزمام الحكم في المدينة المجهولة.

حاصله، كانت زمرد، وبفضل كفاءاتها وخصالها، تؤثِّر في مجرى الأحداث، وتُطوِّعها لصالحها وصالح أهدافها الشخصية والعامة؛ الأمر الذي جعلها في كل مرة تنتقل من حالات التقهقر، التي كان يُسبِّبها لها علي شار وأعداؤها، إلى حالة التحسين، ولقد تسبَّبت، في نهاية المطاف، في إنقاذ علي شار نفسه من حالة «التقهقر» التي انحدر إليها، تمامًا كما أنقذته في بداية الحكاية من ضياعه وعَوَزه وتقهقره.

تجدر الإشارة هنا إلى أنَّ زمرد لم تحتَجْ إلى «مساعدين» بشريِّين، خارجيِّين، يهبّون لمساعدتها، وأنَّها اعتمدت في كل الاختبارات التي خضعت لها على طاقاتها الذاتية، واستعداداتها وخصالها، التي برزت كحليفٍ مثالي لها، ووحدها «الصدفة» (Le Hasard) هي التي جعلتها تعثر على ثياب الجندي وتتنكر بها، الأمر الذي أسهم في حمايتها وفي تعيينها «سلطانة»، ولكن هذه المرة أيضًا، ذكاؤها هو الذي حفَّزها على الاستفادة من ثياب الجندي القتيل؛ أي من الفرصة المتاحة لها.

منذ استهلال الحكاية، تجلَّت زمرد كذاتٍ حرَّة مستقلَّة، متغلِّبةً على وضعها العبودي بصفتها جارية، تُباع وتُشترى، وكانت في كل مرة تتحول فيها إلى موضوع، تستنفر كل قواها لاسترداد ذاتيَّتها وفرادتها، وقدرتها على الاختيار والفعل الحُرّ، وفي إصرارها على التشكُّل وإعادة التشكُّل كذات، يكمن سرُّ إيجابيتها كـ «شخصية قصصية».

وعليه، تُنبئ أفعال زمرد ومسارها السردي بالخروج الصريح على نموذج المرأة التقليدية المطابقة لجندرها، والنموذج الأنثوي النمطي: فهل كانت بحاجة إلى القناع الرجولي للخروج من القفص الجندري؟

أ ـ القناع الرجولي

يُعدُّ التنكُّر في «الليالي» إحدى الوسائل الأثيرة لبناء الحبكات وتوتير السرد، ويُستخدم أحيانًا للدخول إلى مناطق محرمة أو محظورة، وتخطِّي الحدود والانتقال من مملكةٍ إلى

أخرى، وأبرز المتنكرين تواترًا في «الليالي» العربية هو الخليفة هارون الرشيد الذي كان يهبط إلى المدينة، ويدخل إلى المنازل متنكرًا في هيئة تاجر، كما في «حكاية الحمَّال والثلاث بنات»، أو في هيئة صياد كما في «حكاية أنيس الجليس وعلي نور الدين»، غير أنَّ لتنكُّر امرأة في ثياب رجل دلالةً مكثفةً لا تضاهيها أيّ دلالة أخرى؛ لأنَّ هذا النمط من التنكر يتصل بكينونة الجنسين، وبالنظرة الجندرية إلى أدوارهما.

إنَّ لتنكُّر زمرد بزيّ رجل قيمةً سرديةً وسيمائيةً عالية، فهو حماها وحصَّنها ضدَّ أعدائها من جهة، وضدَّ المعتدين المحتمَلين من جهةٍ أخرى، وخوَّلها الفوز بمرتبة السلطانة، كما خوَّلها الانتقام من أعدائها والتخلُّص منهم، واسترجاع حبيبها علي شار، ولكنَّه أتاح لها في المقابل ممارسة السلطة وإثبات قابليَّتها الإنسانية لاعتلاء سُدَّة الحكم، وإدارة شؤون الدولة إدارة حكيمة، ومتبصِّرة، وحازمة.

كانت زمرد بحاجة إلى التقنُّع لحماية نفسها من الذئاب الذكورية، ولكنَّها لم تكن في حاجة إلى هيئتها الذكرية المصطنعة، كي تبرهن على كفاءة سياسية، فهي حكمت وأمرت ونهت بعقلها وإرادتها كأنثى، لا بقناعها، وهذه الكفاءة لم تكن غريبةً على النساء المسلمات في دار الإسلام؛ إذ تحصي الباحثة في حقوق المرأة في الإسلام، الكاتبة المغربية فاطمة المرنيسي، ثماني عشرة امرأة مسلمة تربَّعت على عرش السلطة في كنف دولة إسلامية، بين القرنين: الثالث عشر والسابع عشر الميلاديين، وتوزّعنَ على الهُويَّات التركية والمنغولية، والملدفية، والإندونيسية، والعربية[77]، واحتفت «الليالي» ببعضهنَّ، من مثل الملكات زبيدة، ومرجانة، وبدور، وغيرهنَّ.

فضلًا عن أنَّ الحكاية التي نحن بصددها، هي حكاية مصرية مملوكية، راجت في بقعة جغرافية سياسية، شهدت على أمجاد السلطانة شَجَر الدُّرّ (1216 ـ 1257م)، التي أدت دورًا مركزيًّا في دحر الجيوش الفرنسية المقاتلة في إطار الحملة الصليبية ضد مصر عام 1249م، وإيقاف زحفها إلى الأراضي المصرية، وهي اشتُهرت، على وجه العموم، بقوتها وشجاعتها وجرأتها. ناهيك بست المُلك (970 ـ 1023م) أخت الملك الفاطمي الحاكم بأمر الله التي تسبَّبت بتنحية أخيها عن سُدَّة الحكم، وبرهنت بدورها على قوةٍ وعزيمة، وحكمة، بمعنى أنَّ اعتلاء المرأة سدة الحكم ليس أمرًا غريبًا على الذاكرة المصرية، ولا على الذاكرة العربية والإسلامية عمومًا.

---

(77) انظر: فاطمة المرنيسي، السلطانات المنسيات، ط 2 (دمشق: دار الحصاد للتوزيع والنشر، 1998)، ص 30 - 35.

فهل تفادى الراوي تأنيث السلطة؟ أمّ إنَّه أراد إطلاق يد زمرد في ارتكاب أفعال القسوة في معاقبة الخارجين على قانون الجماعة، مثل برسوم ورشيد الدين وجوان الكردي، من دون الخروج على مقتضيات الأدوار الجندرية التي تحصر العنف بالرجال؟ أم إنَّه شاءها لعبةً فنيةً جماليةً، أراد بها إثارة المستمع أو القارئ وتشويقه وإدهاشه؟ ولكنَّنا لم نقع في حكايات «الليالي» على حالة واحدة يتنكّر فيها الرجل بثياب امرأة!

كيفما قلَّبنا النظر، هي إدانة إضافية للأوهام الذكورية حول طاقات المرأة الحقيقية المكنونة، تلك الأوهام التي تجعلها حبيسةَ شرطها البيولوجي، وضعفها العضلي؛ ففي المجتمع البطريركي، شديد التراتُبية، لا تتحول المرأة إلى سلطةٍ نافذة، تفرض حضورها على الآخرين، إلا بالمُواربَة والحيلة والخداع، أو الوراثة، وتعكس مزاولة زمرد «الغَلْمنَة»، بارتدائها القناع الرجولي، صحةَ هذا الافتراض.

بيد أنَّ لتنكُّر زمرد بزيّ رجل «من أجل الستر» دلالاتٍ أخرى؛ فهو إدانة فاضحة للعقلية الذكورية التي جعلتها لقمةً سائغةً في أفواه المجرمين، من أمثال جوان الكردي، ورفاقه من «الشطَّار» المستبيحين أجساد النساء، وللرجال، الذين يأبون رفض المرأة العاطفي الجنسي لهم، ويحاولون الاستيلاء على موضوعهم الجنسي بقوة سواعدهم، من أمثال رشيد الدين.

ب ـ زمرد بطلة تاريخية/ لا تاريخية

فضلاً عن تجسيدها دور «الشخصية الإيجابية»، تُجسِّد زمرد دورَ «البطلة»، وهو مصطلح يتناوله النقد الأدبي إلى جانب مصطلح «الشخصية الإيجابية»، فهو بحسب تعريف جورج لوكاتش «إنسان أصيل» و«بطل أصيل»؛ نظرًا إلى كفاحه في سبيل المُثل العليا التي يؤمن بها، ولقدرته البطولية على تخطِّي مختلف العقبات التي يواجهها[78].

ويحثُّنا هذا التعريف على التميز بين مواصفات «الشخصية الإيجابية» الاعتيادية القياسية، وبين «الشخصية الإيجابية» التي ترتقي إلى مستوى البطولة؛ فالبطل هو الذي ربطه «لوكاتش» بالملحمة، هو المؤمن بقيَم إنسانية معينة، والذي غالبًا ما يكون واضحَ الملامح والأهداف، وتسود الشفافية مواقفه وعلاقته بالآخرين.

وينطبق هذا التعريف على زمرد، فهي ليست شخصية حيادية، بل منخرطة في انشغالات عصرها، العقائدية الدينية، وخياراته الإثنية، ونعني موقف مجتمعها من الإثنيَّات الأخرى

(78) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، ط 3 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985)، ص 50 - 53.

(الأكراد على سبيل المثال)، إضافةً إلى هواجسه الأمنية، المُعبَّر عنها بالخوف من ظاهرة «الشطَّار» والعيَّارين.

لأنَّها كذلك، فهي تضطلع بدور أيديولوجي، على تماسٍّ مع جغرافيا ثقافية اجتماعية وسياسية محدَّدة، على العكس من الشخصيات التي نجدها في الخرافات العالمية، حيث تتحرك الشخصية في عوالم حيادية، غير محدودة ولا معرَّفة، وهذا الدور يُضفي على الحكاية طابَعها الشعبي الأساس.

تُعدُّ زمرد «بطلة»، بالمفهوم الواقعي البشري، فهي بطلة بالمعنى النفسي خصوصًا، والبطل في القاموس العربي «هو الشجاع، تبطل جراحه فلا يكترث لها، وهو يبطل العظائم أي يلغيها»[79]؛ بمعنى أنَّ البطولة تُقاس بحجم المصاعب التي يتعرَّض لها البطل، إلى كيفية مواجهته لها، وانتصاره عليه.

في هذا الإطار، لا يتعارض خطاب «حكاية علي شار وزمرد» العقائدي، مع خطاب الثقافة الرسمية وإملاءاته، إلا بلغته وصوره ومراجعه، وبارتكازه على لغة العوامِّ لا لغة النخبة، والإفساح في المجال أمام التخييل لا التبليغ.

ولا يخرج دور زمرد في المنافحة على قيَم الجماعة، على وظيفة الحكاية الشعبية الأيديولوجية؛ فالحكاية الشعبية، مثلها مثل كل ظواهر الثقافة الشعبية، غايتها تثبيت الهوية المُميِّزة لهذه الجماعة أو تلك، وتكريس معتقداتها، وقيَمها المشتركة، والتجارب والهواجس التي تربط بين أفرادها، وطمأنتهم إلى سلامة خياراتهم، هذا هو دورها الأساس. وفي هذا السياق، تنتصر زمرد لنظامٍ معرفي دون آخر.

ج - زمرد عاشقة إيجابية

استخدمنا في هذا العنوان نعت «إيجابية» محاكاةً لما يُسمَّى «الشخصية الإيجابية»؛ لأنَّ زمرد هي التي تحكمت بالعلاقة العاطفية التي جمعتها بعلي شار، ومنذ استهلال الحكاية، فهي التي اختارته موضوعًا لحبِّها، وأغرته بشرائها، وأعانته على ذلك بمالها الخاص، وهي التي موَّلت حياتهما المشتركة، وهي التي خطَّطت ونفَّذت لوصل ما انقطع، أو للانتقال بوصالهما من حالة التقهقر، إلى حالة التحسين.

وعلى الرغم من إنجازاتها المتميِّزة، بصفتها سلطانة، تأمر وتنهى، وتستقطب إعجاب رعيَّتها ورضاها وطاعتها، كان همُّ زمرد الرئيس، هو العثور على معشوقها علي شار،

---

(79) أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج 11، مادة «بطل»، ص 56.

الذي وضعها غيابه في حالة فقدان ونقص، وتحوَّل علي شار تاليًا إلى موضوع سعيها الأول، وهي توسَّلت حيلة «السِّمَاط» لأجله. فأول ما شغل عقلها ووجدانها، منذ مبايعتها حاكمةً للمدينة المجهولة، هو كيفية العثور على سيدها علي شار، ومن لحظة تنصيبها ناشدت القدرة الإلهية قائلةً: «لعل الله يجمعني بسيدي علي شار في هذا المكان إنَّه على ما يشاء قدير»[80].

ولمَّا ظهر علي شار على حين غرَّة، في مكان السماط، حصلت زمرد على مرادها ووجدت ضالَّتها، وسرعان ما قرَّرت الرحيل إلى بلد علي شار، وأسرعت إلى إبلاغ العسكر وأرباب الدولة بقرار الرحيل، وأمرتهم باختيار نائبٍ بينهم حتى تعود، ثم شرعت في إعداد العُدَّة للرحيل، محمَّلةً بالزاد والأموال والأرزاق والتحف والجمال والبغال؛ أي بمقومات العيش الرغيد، وانتهت الحكاية بأنَّ زمرد وعلي شار رُزقا أولادًا وعاشا في سعادة ورخاء، من دون التلميح إلى عودة زمرد إلى حكم المدينة المجهولة حيث أبلت بلاءً حسنًا.

يتَّضح للعيان أنَّ النقص الرئيس الذي تعانيه زمرد هو فقدان علي شار، بحيث غدت سلطتها السياسية الطارئة، رافعةً لأغراضها العاطفية، فذكراه لم تغِبْ عن بالها، وهي وضعت في سبيل ذلك استراتيجيَّة متكاملة، نفَّذتها بالحديد والنار؛ إذ أمرت بأن «يُشنق على باب داره» كل من يخالف أمرها بالحضور إلى الميدان والأكل من السماط، كي يتسنَّى لها استرجاع موضوعها العاطفي، فضلاً عن أنَّها تخلَّت عن سحر السلطة ومغانمها ما إن لاح علي شار في الأفق.

نستنتج ههنا، أنَّ السارد استكثر على زمرد التوفيق بين منصبها الجديد وعشقها، جاعلاً الموضوع العاطفي في مُقدَّم أولوياتها.

إذا كان الموضوع العاطفي لدى الرجل ـ الحاكم امتدادًا لسلطته السياسية، أو المالية، وتوكيدًا لها، ومجالاً لاختبار الفحولة، ونادرًا الحب، فإنَّ موضوع زمرد العاطفي، يتقدَّم على الموضوعات والأهداف الأخرى، ويتحوَّل إلى أولوية أولوياتها: هل لأنَّ «الليالي» لا تريد للنساء أن يسترسلنَ في أغراض تتعدى الموضوع العاطفي الجنسي، معلنةً أنَّه لا بدَّ لدور المرأة الاقتحامي، في مجتمع ذكوري يسيطر فيه الرجال على النساء، ويتحكَّم فيه هؤلاء بزمام السلطة، من أن ينتهي؟ أم أنَّ للحب الأسطوري في «الليالي» أثمانًا يدفعها الذكور والإناث على حدٍّ سواء، كما هي عليه الحال، على سبيل المثال، في «حكاية الأميرة دنيا

(80) ألف ليلة وليلة، المجلد الأول، ص 550.

وتاج الملوك»[81]، حيث تاه تاج الملوك في البراري بحثًا عن الأميرة دنيا، تاركًا المجد والعز والسؤدد وراءه؟ نحن نميل إلى الحجة الأولى لأنَّها تتوافق مع روحية «الليالي» العامة، التي لا تستحسن إيثار المرأة دورها الاجتماعي الثقافي على ما عداه.

بأي حال، تفوقت زمرد على علي شار عاطفيًا، كما في المضامير الأخرى، فهي التي بادرت واختارت، وحمت هذا الحب، وكافحت من أجل استرجاعه، عاكسةً الأدوار العاطفية الجندرية المعهودة.

وفي المحصلة، هي سلكت مسلكَ **الفاعل** في بناء العلاقة العاطفية، وفي حياة الثنائي المشتركة، بينما أدى علي شار دور العاشق **المُتلقِّي، المفعول** به، رغم هُيامه بها وولهه ولوعته، ما يُخوِّلنا التحدث عن قِوَامَة زمرد العاطفية على علي شار، إضافةً إلى قوامتها الاقتصادية والاجتماعية.

2 ـ علي شار نموذج «الشخصية السلبية والمزيَّفة»

«الشخصية السلبية»، وتُسمَّى أيضًا «المسطحة» و«الثابتة» و«الخامدة»، هي التي لا تؤثِّر في سير أحداث القصة، ولا تتغيَّر بتغيُّرها، وهي نفسها في نهاية القصة، كما في بدايتها. هي تلك التي لا تستطيع أن تؤثِّر كما لا تستطيع أن تتأثَّر، بل هي التي تصنع مجدَ الشخصية المركزية، «محور الاهتمام»، وهي في الأغلب في موقع الضحية لا الفاعل.

هي، بكلماتٍ أخرى، شخصية ساكنة طوال السرد، وغير دينامية، ولا تخضع للتحوُّلات، ولا تتكيَّف مع المُستجدَّات، ولا تؤدي دورًا حاسمًا في النص[82].

تفتح «حكاية علي شار وزمرد» على حكاية استهلالية تُفصح عن قصور علي شار عن إدارة وجوده بنفسه، فبدلاً من أن يفصح عن جدارة معينة أمام اختبار الحرية والمسؤولية بعد وفاة والده، عاث فسادًا بثروته وحياته، وبات في حالة تقهقر شديد، وعلى شفير الهاوية، إلى أن أنقذه لقاؤه بزمرد، وفي حكايته مع زمرد، يستكمل علي شار مسلسل الفشل الذي بدأه بعد وفاة والده.

هو لا ينفكُّ، منذ أن أنقذته زمرد من الحالة المزرية التي وصل إليها، يحصد الفشل تلوَ

---

(81) المصدر نفسه، ص 289 - 311.

(82) انظر: شلتاغ عبود شراد، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث (عمّان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 1992)، ص 93 - 94.

الآخر، فبعد تسبُّبه في المرة الأولى، بخطف زمرد من جانب «رشيد الدين»، لعدم التزامه بمضمون تكليف زمرد له، الذي يتضمن منعًا، تسبَّب، في المرة الثانية، نتيجة نعاسه وكسله وعدم تيقّظه، بخطف قاطع الطُّرُق لها، وهو الشاطر «جوان الكردي». وعلي شار ارتكب هذه الحماقة، على الرغم من المساعدة التفصيلية، التي وفَّرتها له العجوز، فبدا عصيًّا على المساعدة، لغلبة طباعه على تطبُّعه.

أمام المَلمَّات، لا يملك علي شار سوى التفجُّع والتباكي والتحسُّر، فلمَّا خطف «رشيد الدين» زمرد، «جُنَّ وبكى واشتكى وأفاض العَبَرات»، ومزَّق أثوابه، وأخذ بيديه حجرين، ودار حول المدينة، هاذيًا، ولمَّا فشل، بسبب غفلته، في إنقاذها، يئس من الحياة وأيقن بالوفاة، وما زال يبكي، حتى «وقع مغشيًّا عليه»، وأضرَّ به العشق، ومرض مرضًا شديدًا، ولزم داره.

احتاج علي شار لاستعادة عافيته، واستئناف بحثه عن زمرد، إلى علاج تحضيري دام عامًا كاملًا، وشمل العقل والنفس والجسد، أشرفت عليه هذه المرة أيضًا، مُساعِدته المستديمة العجوز الخيِّرة.

إنَّنا نحلِّل شخصية علي شار منذ تقهقر حالة البطلين الحبيبين، بسبب خطف عدوٍّ زمرد «رشيد الدين» لها، وحلول هذا الخطف، كإساءة أولى، فجَّرت الأحداث، ووسمت سيرها بميسمها؛ بيد أنَّنا نستطيع، لاستكمال الأمثلة التوضيحية، الانطلاق من استهلال الحكاية، حيث تعارف علي شار وزمرد، وجاء التعارف إبَّان عرض زمرد للبيع في سوق النخَّاسين، ومرور علي شار، بالصدفة، وهو في حالة مزرية. حينها أدت زمرد أيضًا دور «الشخصية الإيجابية»، المستطيعة، المبادِرة، والواثقة بنفسها، وأدى علي شار دور «الشخصية السلبية»، المتلقية، المنفعلة، اللامبالية، والفاقدة الاهتمام والطموح. وبذا ارتسمت الخطوط العامة للشخصيتين، والتي ما انفكَّت تؤثِّر في سير الأحداث وتطوُّرها.

بناءً على هذه المواصفات والأفعال، يستحق علي شار صفته السردية: «الشخصية السلبية»، فهو فاقد القدرة على المبادرة، والتأثير في مجرى الأحداث وفي الحبكة، وعلى التأثير الإيجابي في الشخوص الأخرى، بل إنَّ أفعاله تنعكس سلبًا على سيرورة «الشخصية» المحورية، زمرد، وإيجابًا على أعدائها، على التوالي، بَرْسوم، ورشيد الدين، ثم جوان الكردي، كما أنَّها تنعكس سلبًا على سيرورته بالذات.

بالارتكاز على ما سبق، يستحق علي شار لقب البطل المزيَّف، الذي يظهر في برنامج

«فـلاديمير بروب» البنائي، وهو ذاك الذي يفشل في تحقيق غرض بحثه، والذي يعجز عن تجاوز «الحواجز» التي تعترض طريقه[83].

إن علي شار بانهزاماته المتكررة، يعلن سقوط النموذج الاجتماعي الذي يمثِّله: الإنسان المُبذِّر، المُتهتِّك، الاتكالي، اللامبالي، الساذَج، غير الملتزم، لا بتعليمات الأب، ولا بتعليمات الزوجة ونصائحها، ولا بإرشادات العجوز، بحيث إنَّه، وإن توافرت لديه الرغبة في استعادة زمرد وإنقاذها، فهو تنقصه إرادة الفعل كما القدرة عليه والشعور بوجوب الفعل، والمعرفة بالفعل، لإنجاز ما يودُّ إنجازه، وما يتوقعه منه الآخرون. وتاليًا يعجز علي شار، وبسبب غياب كفاءاته، عن إدارة حياته نحو الأفضل، فما بالك حياة الآخرين الذين يمتُّون إليه بصِلَة؟

هو فوق ذلك، نموذج العاشق الواهن سريع المعطوبية، الذي يفقد صوابه وصحته العقلية والنفسية، والجسدية، ما إن يفقد موضوع حبِّه، محاكيًا نموذج العاشق المكروه من الفلاسفة والفقهاء المحافظين، ولا يكفي تركيز الراوي على قوة علي شار الجنسية، في المتوالية الأخيرة من الحكاية، لإضفاء قوة نفسية وعقلية ووجدانية على شخصيته المفككة.

تُسوِّغ التباينات المذكورة بين ملامح شخصيَّتَيْ زمرد وعلي شار، الخلوص إلى أنَّها مبنيَّة على التضادّ، لا على مجرد الاختلاف، وعلى التقابُل لا على التكامُل، وعلى التفوُّق لا على التعادُل.

3 ـ تفوُّق زمرد

تفوَّقت زمرد علَى علي شار **عاطفيًا**، فهي التي أخذت المبادرة العاطفية: اختارته، وشجَّعته على ابتياعها، وقامت بتذليل العقبات للفوز به، وهي التي حمت حبَّهما، وكابدت من أجل استعادة حياتهما الثنائية.

وهي تفوَّقت عليه **ذهنيًّا وعقليًّا**، فهي امرأة متوقِّدة الذكاء، متبصِّرة، حكيمة، مدركة، وعلي شار، غافل، وساذَج، وأحمق. وتفوَّقت عليه **أيضًا ثقافيًا**؛ كونها مزودة بمهارات فكرية ويدوية، فهي فصيحة، تحفظ رقائق الأشعار، و«تقرأ القرآن الكريم بالسبع قراءات، وتروي الأحاديث... ويداها أحسن من الذهب والفضة فإنَّها تعمل في الستر في ثمانية أيام»، بينما

---

(83) انظر: Jean - Louis Dumortier et Francine Plazanet, *Pour lire le récit* (Bruxelles, Gembloux; Paris: De Boeck - Duculot, 1990), p. 133.

لم يُفصح علي شار عن مهارة واحدة، بل، على العكس، فهو أهدر ميراث والده التجاري، وكذلك اجتماعيًّا كونها منخرطةً في قضايا عصرها وانشغالاته، وأمينة عليها.

وتفوّقت عليه اقتصاديًّا، فهي امرأة منتجة، ومبدعة، تُعيل نفسها بنفسها، وعلي شار اتّكالي ومبذِّر. كما تفوّقت عليه نفسيًّا، فهي قوية الإرادة، وصلبة، وشجاعة، وقادرة على المواجهة والقيادة، وعلي شار مسلوب الإرادة، وهشّ، ومُفكَّك، وعاجز عن المواجهة وإدارة حياته، فكيف له قيادة حياة الآخرين؟

هي مستقلة، وهو تابع، وهي مسؤولة وجادّة، وهو غير مسؤول وعابث، إلى ما هنالك من ثنائيات.

ولعلَّ عامل المساواة هو الوحيد الذي يجمع بينهما، هو جمال الهيئة والقدرة على الجذب والإبهار، والذي تحوَّل حبًّا، وعشقًا، وألفةً.

يؤشِّر تفوُّق زمرد علَى علي شار، إلى هشاشة التسليم بالفوارق الجندرية التي تفصل بين الجنسين، وإمكان تبادل الأدوار، التي زُجَّ فيها كُلٌّ من الرجل والمرأة في التاريخ.

خاتمة

من أجل سبر أغوار مواصفات زمرد وعلي شار النفسية والذهنية والاجتماعية، ومَلكَاتهما، قمنا بشرح خطاب الحكاية السردي، واستقراء دلالاته، مستندين إلى مجموعة متنوعة من أدوات التحليل.

كان أن اعتمدنا، على ضوء أهداف البحث، تقنية تحليل المضمون، ظاهره ومُضمَره، وبحثنا في مسارات الشخصيتين المدروستين، والتحوُّلات التي تمران بها، كما في شبكة العلاقات التي تنظِّم المعنى في البنية السردية العميقة، وصولاً إلى انتقال هاتين الشخصيتين من الحالة الأوَّلية إلى الحالة النهائية، وعبورهما شتى حالات التقهقر، والتحسين.

لكنَّنا لم نلجأ إلى التفكيك السيميائي للنص إلا لاستخراج المعاني والدلالات التي تُعيننا على اكتشاف هُويَّة الشخصيتين المستهدفتين بالبحث، وإعادة رسم ملامحهما الأساسية؛ لأنَّ ما يعني فرضياتنا، هو مضمون الخطاب، وباطنه، والذي يتعذَّر منطقيًّا تلمُّسه من دون العبور بالبُنَى السردية.

لقد أعانتنا هذه التحليلات على استكشاف ملامح بطلَي الحكاية الرئيسين، زمرد وعلي شار، ورصد مدى تطابقهما مع الصور النمطية السائدة حول أدوار الجنسين، ومع جندرهما، واتضح لنا خلال هذه التحليلات، أنَّ سمات الشخصيتين ليست فقط مغايرة لهذه الصور

الشائعة، بل إنَّها متعاكسة، بحيث يستطيع كل من البطلين الحلول مكان الآخر، وتقمُّص جنسه؛ إذ إنَّ زمرد تخرج صراحةً عن النمط الأنثوي النموذجي، المكرَّس ثقافيًا، مفصحةً عن سمات وخصال منسوبة، اعتباطيًّا، إلى الذكور. أما علي شار، فهو بدوره، يكشف عن سماتٍ وخصالٍ غير منتظرة من الذكور، وتحاكي تلك المرسومة للنساء.

إنَّ التعاكس الملموس في بنية الشخصيتين، جعله ينبني على سلسلة من الثنائيات الجندرية المتضادة، أدَّت إلى إفراغ النظرية الجندرية التمييزية الفوارقية، من مضمونها، محوِّلةً، فوق ذلك، زمرد إلى كائن أنثوي متفوق، وعلي شار إلى كائن ذَكَري فاشل، ودُونيّ.

الأمر الذي يستحق التنويه به، هو أنَّ الانقلاب المذكور في الأدوار والخصال الجندرية، لم يمسَسْ بمواصفات النوع البيولوجية الثابتة؛ فعلي شار، وعلى الرغم من إخفاقاته النفسية والاجتماعية، المتكررة، لا تنقصه الذكورة بتجلياتها الفحولية، فلقد أبرزت الحكاية قدرتَه الجنسية، ابتداءً من السطور الأولى، فهو أزهق ماله في معاشرة النساء ومعاقرة الخمر، مرورًا بليلة زواجه الأولى، انتهاءً بالمشهد الأخير الذي ضمَّهما بعد طول انفصال، وهذا الانقلاب لم يمسَسْ في المقابل بمؤهلات زمرد الأنثوية، هي مَن يتصدر الموضوع العاطفي لائحة أولوياتها ونضالاتها.

خلاصة القول، إنَّ أحداث الحكاية، تقوم على تسفيه نظرية الفوارق الجوهرية بين الجنسين، وعلى توكيد ارتباط التمايزات الحاصلة في أدوارهما ومواصفاتهما، بعوامل تربوية وثقافية واجتماعية خارجة على شرطهما البيولوجي.

إذا استندنا إلى تعريف الحكاية الشعبية، بصفتها الناطق باسم معتقدات الجماعة وقيَمها وتجاربها وهواجسها، ولكن أيضًا أحلامها وأمانيها وتطلعاتها، ومكبوتاتها، وأعدنا توظيفه، فإنَّ نموذج زمرد الأنثوي، المختلف عن النموذج التقليدي، المحجور عليه، والمكبَّل بالأفكار المسبقة، والأعراف والتقاليد والتشريعات، جاء يعبِّر عن تَوْق هذه الجماعة إلى نماذج أنثوية خارجة عن المألوف، والسائد، والنمطي، وقابلة بلا أدنى شك، للتحقُّق.

الفصل الثالث

تحيُّزات الخطاب الذكوري المُستبطَن في الروايات العربية

وفاء السعيد(*)

ولن يكون هناك تغيير أو تحرير من دون إزاحة
الأب رمزاً وسلطة، وتحرير المرأة قولاً وفعلاً.

هشام شرابي
النظام الأبوي وإشكالية تخلُّف المجتمع العربي

مُقدّمة: إشكاليَّة التخلُّف الأبوي والحداثة الغربيَّة في العالم العربيّ

إذا ما أردنا الاستعانة بدراسة الخطابات والظواهر الثقافية، وتحليل النصوص، ومنها الأدب بوصفه مُنتَجًا ثقافيًا، كمجالات تحليلية، بُغية وضعها في سياق سياسي واجتماعي، وبهدف كشف التحيزات الكامنة في ثنايا تلك الخطابات والنصوص، فإن الرجوع إلى الأُطُر التاريخية والفكرية يصبح خطوة ضرورية وما قبل منهاجية لترسم لنا الطريق الذي نريد أن نمدَّه على استقامته؛ ليتلاقى مع موضوع بحثنا في نقطةِ تماسٍّ، كصلةِ وصلٍ بين ماضي الظاهرة وواقعها.

إن موضوع هذه الدراسة يستلزم استخدام «المقاربات التقاطُعيَّة أو البينيَّة» في حقول معرفية شتى، مقاربات تجمع بين التاريخي والاجتماعي والسياسي، والفكري والثقافي واللغوي. ويمثل العالم العربي الفضاء الجغرافي للظاهرة، ومنه نبدأ.

(*) باحثة وناقدة.

لقد مثّل الوجود الكولونيالي في الأراضي العربية إرثًا تاريخيًّا ثقيلاً، نجمت عنه جروح عميقة ما زالت آثار ندباتها بارزة، ولم تندمل في الوعي الفكري والبُنى الثقافية والذهنية العربية. كما أن للاستعمار آثارًا غائرة حيَّة في طبيعة ما آل إليه شكل النظام السياسي والقانوني والتشريعي والمؤسسات البيروقراطية، التي نقلها إلينا نقلاً تعسفيًا جاهزاً من بيئته ومسار تطوره التاريخي الطبيعي، وما زال وجودها مستمراً إلى يومنا هذا، حتى بعد جلاء الاستعمار عن بلادنا، الأمر الّذي أسهم في تشكيل أزماتنا الفكرية، وكذلك ما نحن عليه اليوم بصورة أو بأخرى.

من هنا، جاءت إشكالية النهضة والحداثة، وألقت بنا في بحرٍ من الثنائيات الانفصامية التي ستصيغ مرض العالم العربي العُضال والمزمن على مدار القرن التالي لما بعد الكولونيالية وربما حتى اليوم، ثنائية الأصالة والمعاصرة، التراثي والحداثي، الشرق والغرب، القديم والحديث وغيرها. وبين تلك الثنائيات يتشرذم الوعي الفكري للإنسان العربي. وصار التساؤل المهم هو: **هل يمكن أن تأتي النهضة والحداثة في ركاب الغُزَاة؟** وإذا كانت الإجابة بالإيجاب، فكيف يكون ذلك؟ وإلى أي مدى؟ هناك مقولات ترى أن نهضة مصر ـ والشرق عمومًا ـ كانت بالأساس بسبب الاستعمار الأوروبي لها، وهذه فكرة استشراقية تدعو إلى تكريس «المركزية الأوروبية»، وأن الاستعمار كان قنطرة عبور العالم العربي من الوضع البدائي إلى الوضع التنويري الحداثي [1].

لقد أشار عالم السياسة البريطاني تيموثي ميتشل في دراسته **استعمار مصر**، إلى أن الاستعمار طوَّر مناهج جديدة للسلطة السياسية [2]. ووفقًا لتعريف ميشيل فوكو المؤرخ والفيلسوف الفرنسي، فإن السلطة هي استراتيـجيَّة يستخدمها النظام من أجل الضبط والمراقبة والسيطرة، بما في ذلك السيطرة على الجسد [3].

هذه الفكرة، أي فكرة السلطة كاستراتيـجيَّة للضبط والتنظيم انتقلت من أوروبا إلى الدول التي استعمرتها، ولقد تنوعت أدوات إنفاذ هذه الاستراتيـجيَّة من المؤسسة العسكرية ونظام التجنيد في إطارها، إلى المؤسسة التعليمية و... ممَّن تسلموا الراية من المشايخ المُعمَّمين في الدول القومية البازغة، وكانت تلك هي الحال في مصر وبلاد الشام والمغرب العربي.

---

(1) أحمد زكريا الشلق، **الحداثة والإمبريالية: الغزو الفرنسي وإشكالية نهضة مصر** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2020)، ص 9.

(2) Timothy Michel, *Colonizing Egypt* (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1988), p ix

(3) مريم وحيد، **الجسد والسياسة** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2015)، ص 71.

على هذا النحو، مُنيت المجتمعات العربية بآفة التخلف التي تضرب في عمق تاريخها، وهو تخلف يتجاوز المعنييْن: الاقتصادي والإداري، ويتمحور حول ما يمكن وصفه بـ «الأبَويَّة أو البطريركيَّة» ثم «الأبويَّة المُستحدَثة» و... اقترنت هذه الأخيرة بالاحتلال الاستعماري، فنشأ جنين مشوَّه أبعد ما يكون من الحداثة الصحيحة.

إذا حاولنا تعريف النظام الأبوي وطبقته المستحدثة، سنجده يشير إلى بُنًى كبرى (المجتمع، الدولة، الاقتصاد)، وبُنًى صغرى (العائلة، الشخصية الفردية)[4].

ينبثق مفهوم النظام الأبوي من نموذج الأبوية الذي عرفته المجتمعات التقليدية في عصر ما قبل الحداثة، كما أنه يشير إلى نظام مستحدث. أما النظام القائم في المجتمعات العربية، فإنه ليس نظامًا تقليديًّا بالمعنى التراثي، ولا معاصرًا بالمعنى الحديث؛ إذ لم يؤدِّ اصطدام المجتمعات العربية بالحضارة الغربية الحديثة من طريق الاستعمار التقليدي إلى تغيير الأنظمة التقليدية وتحويلها للحداثة، بل أدى إلى مجرد تحديث القديم من دون تغييره بشكل جذري، ما تركه في وضع «بَيْنَ بَيْن»، وهنا يكمن جوهر الأزمة.

إن النظام الأبوي المستحدث له خطابه الذي يعبِّر عنه، ويُعدُّ استعباد المرأة حجر الزاوية فيه، ومن هنا العداء العميق والمتأصِّل في لاوعي هذا المجتمع تجاه المرأة، ونفي وجودها الإنساني، ورفض كل محاولة لتحريرها، حتى عندما رفع شعار تحرير المرأة، فهذا المجتمع لا يمكنه تعريف نفسه إلا بتأكيد ذكوريته وتفوُّقه على المرأة. وتمتاز الذهنية الأبوية بالسُّلْطويَّة الشاملة التي ترفض النقد، وترى أنها تمتلك الحقيقة المطلقة.

من هنا، فإن الكشف عن أسباب التخلُّف لا يؤدي إلى التغلب عليها بشكل قطعي، لكنه يساعد على تغيير الوعي، وهذا هو الشرط الأول لتغيير المواقف والممارسات الاجتماعية والسياسية. وبطبيعة الحال، فإن تغيير الوعي عملية صعبة ومعقدة، لأنها تستدعي نوعًا جديدًا من القراءة تتجاوز فعل المطالعة لتشارك في تحديد معنى النص، وتبتكر معاني ومفاهيم جديدة تُخرجنا من الوعي الأبوي (والأبوي المستحدث)، وتسير بنا نحو وعي جديد [5].

وكما قدم فوكو مفهومًا مغايرًا للسلطة، فإنه أسهَم أيضًا في تقديم مفهوم جديد للمقاومة. وذلك أن الانفلات من قبضة الدائرة الجهنمية للسلطة والتغيير الحقيقي لن يتحقق ما دامَ

---

(4) هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، نقله إلى العربية محمود شريح (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1993)، ص 21.

(5) المصدر نفسه، ص 15 - 16.

الفكر والممارسات الانضباطية مستمرَّيْن. من هنا، فإن تحرير الخطاب من الأبوية يحتاج إلى مناهج نقدية جديدة تدعم التغيُّر في الخطاب وتُعزِّزه.

في هذا السياق، تهتم الدراسة بكشف تحيُّزات الخطاب الذكوري والأبوي في بعض نصوص الروايات العربية، وتحديدًا تلك التي طرحت نفسها نصوصًا تقدُّمية تدعم حق المرأة في ممارسة حرياتها الاجتماعية والسياسية، لكن بقراءتها قراءة نقدية تتجاوز فكرة المطالعة لتشتبك معها فكريًّا، ستتكشَّف لنا معانٍ أبوية تعكس فكرة الانقسام المُتجذِّر في الذهنية الغربية، خصوصًا ذهنية المثقفين الذين كان يُعوَّل عليهم في تخليص المجتمع من شوائب الفكر البدائي المُعادي للمرأة، فإذا بهم من حيث أرادوا الدفاع عن المرأة يعيدونها مُجددًا إلى حظيرة الأبوية.

في ما يلي، يعالج هذا الفصل موضوعه من خلال ثلاثة أجزاء رئيسة، أولها **منهج التحليل**، وثانيها **المُحدِّدات**، وثالثها **النماذج المختارة**.

أولًا: الإطار المنهجي

1 ـ منهج الدراسة

يستخدم هذا الفصل منهج تحليل النص بهدف كشف تحيُّزات الخطاب الثقافي كما يتجلى في الأعمال الأدبية. والمقصود بتحليل النص هو التحليل الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي لا يتوقف أمام لغة العمل الأدبي وجمالياته، لكنه يهتم بمُتغيِّرات أخرى؛ منها ما هو لصيق بالعمل، ومنها ما هو بعيد منه [6] من عوامل تَشَكُّل النص وتخلُّقه.

في ما يخص مفهوم التحيز الذي تسعى الدراسة إلى تبنِّيه، فإنه يشير إلى معنيين: **الأول** هو تضخيم الذات والتمركز حولها؛ إذ يتم التلاعب باللغة من أجل خلق تنميطات جاهزة تسِمُ الذات بكل سمات التعالي والفوقية وتجعلها رمزًا للتحضر. هذا التمركز يُعرِّفه عبد الله إبراهيم بأنه «نمط من التفكير المترفع الذي ينغلق على الذات، ويحصر نفسه في منهج معين، ينحبس فيه ولا يقارب الأشياء إلا عبر رؤيته ومقولاته، ويوظف كل المعطيات من أجل تأكيد صحة تلك المقولات». أما **الثاني**، فهو تغييب الآخر أو انتقاصه وتهميشه في محاولة لإقصائه، وذلك بوسمه بكل سمات الانتقاص والدونية. من هنا، فاللغة تتحول إلى حقيقة ثانية لا تدل على أصلية الشيء أو الظاهرة، وإنما على تخيلاتنا أو تصوراتنا لها.

---

(6) السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2020)، ص 10.

واعتبارًا من ذلك، فالتحيز لا يستقيم إلا بعناصره الثلاثة: ذات مركزية، وأخرى مُتخيَّلة، ولغة تخييلية تُعدُّ وسيلة لبناء هذا التحيز.[7]

من ثَمَّ، فإن التحيُّز بهذا المعنى السالف ذِكره، ما هو إلا عملية، تعمل سواء بصورة مستترة أو علنية داخل الخطابات بكل أنواعها السياسية والاجتماعية والثقافية، وتستخدم اللغة أداةً لها، من أجل توجيه الوعي العملي والعلمي إلى الانتقائية والأحكام القيمية. وهذا ما يرتبط بدوره بمفهوم «الأيديولوجيا» بوصفها أحد أشكال الوعي الزائف، الذي يتم بناؤه وترسيخه في الأذهان بطريقةٍ لا واعية. وعليه، تصبح منهجيّة كشف تحيزات الخطاب أداة مقاومة في حَدِّ ذاتها؛ إذ تعمل بدورها على تعرية هذه العملية وميكانيزمات عملها، وتُخرِج على سطح الوعي مقولاتها الكاذبة المُدَّعية، فتُحَرِّر العقل والسلوك من سطوتها عليهما.

2 ـ مُحدِّدات الدراسة

لقد وضعت الدراسة عددًا من المُحدِّدات الحاكمة لعيِّنة النصوص الأدبية التي ستُخضعها للتحليل، لكن قبل استعراض هذه المحددات، لا بُدَّ من الإشارة إلى أن ثمَّة نصوصًا روائية أخرى لكاتبات نِسْويَّات، امتلكن الوعي الحقيقي، وتحرَّرن من قبضة الوعي الزائف ومن رِبقة الأيديولوجيا الذكورية المُهيمنة، ومن أمثال هؤلاء نجد نوال السَّعداوي، ورضوى عاشور، وسحر الموجي، ورشا سمير، وهالة البدري، ونورا أمين، وميرال الطحاوي، ومنصورة عز الدين. هذا على المستوى المصري، أما على المستوى العربي، فمنهن الجزائرية آسيا جبَّار، واللبنانية هدى بركات، والسوريَّة سمر يزبك وغيرهن، ممن قدمن نظرة تحررية مغايرة كُلِّيًا لما تطرحه الدراسة هنا؛ ما يجعل تحليل هذه النظرة بحاجة إلى دراسة منفصلة لا يفوتها التوقف أمام أسباب عدم رواج أعمال هؤلاء النسويات، والإشارة إلى ما لحق بهِنَّ من أذًى كبير داخل أوطانهن.

أما بالنسبة إلى المحددات التي حكمت اختيار عينة الدراسة، فإنها تتوزع على ما يلي:

أ ـ أدب ما بعد الاستعمار

إن جزءًا أساسيًّا من نماذج النصوص الروائية التي سوف تتعرض لها الدراسة، مرتبط بمرحلة «ما بعد الاستعمار» الأوروبي التقليدي ومقاومة هذا الاستعمار بالكتابة.

الواقع أن نظرية «أدب ما بعد الاستعمار» أو «الدراسات الثقافية»، قد حظيت باهتمام

---

(7) غزلان هاشمي، «إشكالية التحيز في الفكر العربي المعاصر،» مجلة كلية التربية (جامعة واسط) العدد 15، العدد 1 (2018)، ص 269 - 270.

فائق في عقدَي الثمانينيات والتسعينيات، وبدت كأنها بمثابة إعادة نظر في تاريخ أدب الإمبراطوريات السابقة[8]. وكانت دراسة «الاستشراق» للأكاديمي البارز إدوارد سعيد علامة بارزة وإيذانًا بفتح المجال النقدي لأدب ما بعد الاستعمار. ويمكن القول إن هذا النوع من الأدب يحاول العثور على القواسم الأدبية المشتركة بين مجتمعات العالم الثالث[9]. في هذا السياق، قدمت رضوى عاشور دراسة عن أدب غرب أفريقيا، وكان ذلك نابعًا من قناعة بحثية عميقة بضرورة الاتصال الثقافي بين بلدان العالم الثالث، وأنها أثَّرت في مواقف الكُتَّاب من المُنتَج الثقافي الأوروبي وفي نظرتهم إلى تراثهم الثقافي[10].

ومن ثَمَّ، فإن المقصود ب «أدب ما بعد الاستعمار»، ليس فقط الأدب المرتكز على السردية القومية وحدها بعد زوال القوى الإمبريالية، لكن كذلك كل الثقافات التي تأثرت بالعملية الإمبريالية من لحظة الاستعمار حتى يومنا هذا؛ ذلك أن هناك خطًّا متصلاً من الاهتمامات على مدار العملية التاريخية التي بدأها العدوان الإمبريالي الغربي. كما يُعدُّ مصطلح «ما بعد الاستعمار» ملائمًا للنقد الجديد العابر للثقافات الذي ظهر في السنوات الأخيرة، وللخطاب الذي تكوَّن من خلاله ذلك النقد[11].

ب ـ الأدب النِّسْويّ

النسويَّة هي مفهوم سياسي بالأساس مبنيّ على مقدمتين أساسيتين: **أولاهما** عدم المساواة بين النساء والرجال ومعاناة النساء بسبب ذلك من انعدام العدالة في النظام الاجتماعي، **وثانيتهما** أن انعدام المساواة بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج من الفروق التي تُنشئها الثقافة بين الجنسين. ويحدد هذا المفهوم مهمتين للنسوية، هما فهم الآليَّات الاجتماعية والنفسية التي تُنشِئ انعدام المساواة بين النوعين وتكرِّسه من جهة، ثم تغيير هذه الآليات من جهةٍ أخرى[12].

في ما يتعلق بـ «الأدب النسوي» فإن هناك إشكالية تبرز دائمًا في مسألة النوع كدَالٍّ على هُويَّة النوع المكتسبة بحكم الثقافة، وذلك أن «المُؤنَّث» و«المُذكَّر» ليسا مجرد لفظين لغويين يُستخدمان للتعبير عن التمايز بين نوعين من الكائنات الحية، بل يكتسبان معنىً

(8) بيل أشكروفت، جاريث جريفيثيز وهيلين تيفين، **الإمبراطورية ترد بالكتابة: أدب ما بعد الاستعمار النظرية والتطبيق**، ترجمة خيري دومة (عمّان: دار نشر أزمنة، 2005)، ص 8.

(9) المصدر نفسه، ص 8 - 9.

(10) رضوى عاشور، **التابع ينهض: الرواية في غرب إفريقيا** (القاهرة: دار الشروق، 2017)، ص 7.

(11) أشكروفت، جريفيثيز وتيفين، المصدر نفسه، ص 25 - 26.

(12) بام موريس، **الأدب والنسوية**، ترجمة سهام عبد السلام (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 2002)، ص 29.

اجتماعيًا وذاتيًا يتم تحديده مبكرًا في حياتنا، بحيث يرى كل فرد أن نوعه معادل للجنس المنتمي إليه. إذ يمكن القول إن الكاتب الذكر لديه سمات مؤنثة في نصوصه؛ وإنه يعبر عن النساء وكأنه مثلهن رغم كونه ذكرًا بالطبيعة. وبالمثل، يُقال إن الكاتبات الإناث تظهر لديهن أحيانًا سمات مُذكَّرة. ومثل هذا النوع من التصنيفات ما هو إلا اعتراف ضمني بمدى حرص المجتمعات على الدفاع عن الحدود التي تفصل بين النوعين، وما يرتبط بها من قيم، والتّشديد عليها، وعلى أن أي استثناء يخالف القاعدة هو محض استثناء لرجلٍ كاتب، أو امرأةٍ كاتبة.

هكذا، لا يمكننا الزعم بأن جميع كتابات النساء ستنطلق من منظور «مُؤنَّث» وتحمل قيَمًا «مؤنثة»، بل لا يمكننا الزعم بأن أي شيء تكتبه النساء سيكون نسويًا بطريقةٍ أو بأخرى[13]. بل إن الأدب هو ميدان ثقافي وسياسي وفكري يُسْهم في تشكيل صور نمطية عن الأدوار الاجتماعية للنساء والرجال وترسيخها وتجذيرها في الوعي الجمعي، وساحة للصراع بين الرؤى التي قد تكون في مصلحة قضية المرأة أو ضدها.

ثمة قضية أخرى شائكة متعلقة بالرجل الذي يطرح نصَّه على أنَّه يقدِّم خطابًا تقدميًا تنويريًا داعمًا لحرية المرأة؛ إذ يبرز الفارق الكبير بين الامتيازات الاجتماعية والطبقية والجندرية التي يعطيها المجتمع الذكوري للرجل، بما في ذلك الامتياز الخاص بصياغة صورة المرأة، وكون هذه الصورة هي صورة مستنيرة فعلاً.

ولقد عبَّرت الكاتبة الإنكليزية فيرجينيا وولف عن هذا التناقض في نصٍّ سلسٍ يطرح عددًا من التساؤلات حول المجتمع الذكوري، فيكشف بسهولة الوضع غير المتكافئ بين الأنثى والذكر، وخصوصًا الكاتبة والكاتب منهما. وهذا ما أجملته فيرجينيا في عبارتها الشهيرة التي صارت أيقونة كلاسيكية ومانيفستو للمرأة المبدعة في آن؛ إذ تقول: «إذا أرادت امرأة الكتابة فعليها أن تمتلك غرفة تخصها لوحدها وبعض المال»[14]. وهنا تشير وولف ببساطة إلى أن المرأة المبدعة التي تريد أن تحترف الأدب والكتابة، لا بُدَّ من أن تتمتع بالاستقلال الاجتماعي، وكذلك بالاستقلال المادي. وراحت وولف تشرح كيف أن أمهاتنا تمَّ منعهن من مراكمة ثروات تؤهِّلهن أن يشيِّدن الجامعات، أو يتقلدن مناصب قيادية؛ وتاليًا فقد احتكر «الذكر» ـ لا سيَّما الأبيض الشماليّ ـ المعرفة والسلطة والمال، وهو ما أسهم في تهميش المرأة بعامة، وحرمانها من الثقافة والتعليم. يفسر لنا ذلك وجود نصوص أدبية

(13) المصدر نفسه، ص 30.

(14) فيرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده، ترجمة سُميّة رمضان (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2009)، ص 24.

أنتجتها نساء، لكنها تستبطن في داخلها ذكورية فجَّة بحكم ما تشبعت به من أيديولوجيَّة، وما تربَّت عليه في مجتمعٍ لم يساعد على استقلالها عن الذَّكر قطّ؛ فحتى المعارف التي تتلقاها، فإنها تتعلمها من خلال رؤيته وقوانينه ومؤسساته. وفي دراستنا نصوصٌ كتبتها نساء، لكنها تحمل في طياتها خطابًا ذكوريًّا صارخًا، يمكن كشفه وتعريته.

ج ـ الأدب الرائج أو «البيست سيلر»

الأدب الرائج هو مصطلح يرتبط ببعض نظريات «الاستهلاك» النقدية، التي تعترف بشرعية وجود النص الأدبي إذا ما وجد له قُراءً في السوق ولقي إقبالاً على قراءته. وبالطبع، فإن هذا التعبير «بيست سيلر» (Best Seller) ينتمي إلى عالمنا الحالي، وهو ليس العالم الذي نُشرت فيه بعض النصوص التي ستتناولها الدراسة بالنقد، ولكن سنحاول مقاربة المصطلح الراهن بما كانت عليه هذه النصوص في حين صدورها. إن هذه النصوص الرائجة تم نشرها وبيعها على نطاقٍ واسعٍ في بلدانها وعلى مستوى العالم العربي، وربما تُرجمت إلى لغات أجنبية، وتحولت إلى أعمال سينمائية وتليفزيونية، ما أكسبها ذيوعًا كبيرًا وجعلها صالحةً لاختبار مقولات الدراسة.

3 ـ أدب حرية المرأة وقضية التحرُّر الوطني

ارتبط خطاب حرية المرأة برؤى بعض الرجال المصلحين المتعلمين المنتمين إلى الطبقة الوسطى أو الوسطى العليا الذين يسكنون الحضر، وتبنَّوْا قضية المرأة، كجزءٍ من قضية التحرُّر الوطني.

لقد كان الطهطاوي رائدًا في ضرورة «العلم والعمل» للفتاة حتى لا يُصاب نصف المجتمع بالشلل؛ ومن ثَمَّ يُصاب الإنتاج بالخلل. وأقبل محمد عبده على «الواقع» فاكتشف تبريرًا من الشريعة الإسلامية للمساواة بين الرجل والمرأة. أمَّا لطفي السيد وتلامذته، فقد نظروا إلى المرأة من زاويتين: **الأولى**، وهي الكيان الوطني لمصر الذي يكاد يشبه الكيان العضوي، بحيث لا تستقيم صحته النفسية والحضارية والاجتماعية، فيما أحد أجزائه الرئيسة مريض، **والثانية**، وهي الصعوبة التي تواجه «المثقفين» في العثور على زوجةٍ تعادل «تربيتهم»؛ ومن ثَمَّ، فالتناقض العائلي يتعقبهم، سواء تزوجوا من «المصرية المُستعبدَة» أم «الأجنبية المتحررة»[15].

(15) غالي شكري، **النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث** (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2020)، ص 233.

من أبرز الخطابات التي طرحت نفسها كخطابات تقدميَّة داعية إلى تحرير المرأة من وضعها الاجتماعي الظالم، خطاب **قاسم أمين** في كتابه الذي أثار جدلاً كبيراً، وقت صدوره وهو **تحرير المرأة**. على الفور، ندرك أن في هذا النص المؤسس لتحرير المرأة في العالم العربي تَحيُّزاتٍ ذكوريةً، ألقت بظلالها على الخطابات المُنتجَة لاحقًا، والتي تتحدث باسم المرأة وقضيتها. بالطبع كان خطاب أمين متأثرًا بمرحلة بَعْثته الدراسية إلى فرنسا لدراسة القانون، ومصداقًا لقول **ابن خلدون** في المقدمة «**المغلوب مُولع أبدًا بتقليد الغالب**». لذلك، سنجد أن الانبهار بالمرأة الغربية وخروجها سافرة واختلاطها بالرجال وحضورها في المجال العام، من أهم سمات نص أمين الإصلاحي. ويظهر ذلك جليًّا في باب الدعوة لأن تنال المرأة قسطًا يسيرًا من التعليم يساعدها فقط على معرفة مبادئ الحساب والكتابة والقراءة البسيطة، وليس إلى حد الوصول إلى مراتب الرجل التعليمية أو المِهَنيَّة نفسها. ومن ضمن تبريرات أمين لتعليم المرأة، أن يجد زوجها فيها مُسامرًا جيدًا، بدلاً من لجوئه إلى تجاذب أطراف الحديث مع أصدقائه الرجال في المقهى. كذلك أشار إلى فكرة «إعادة تدوير القهر»؛ فقهْر الرجل المرأةَ، ما هو إلَّا صدىً لقهر الحاكم الرجالَ من المحكومين؛ ومن ثَمَّ، فإن رفْع الرجل القهرَ الواقع عليه من الاستعمار والحكم المستبد بأشكاله كافة، سيُحسِّن من وضع المرأة في المجتمع.

خاطَب قاسم أمين فئة الرجال المتعلمين وربط بين انحطاط المرأة وانحطاط الأمة، فقال في باب المرأة والأمة: «كل مَنْ تعلَّم من المصريين وساعده الحظ على أن يستعرف أحوال أمته وحاجاتها ويحيط بها يعلم أن الأمة المصرية دخلت اليوم في دور مهم بل في أهم دور من تاريخها. إني لا أجد في ماضيها عصرًا انتشرت فيه المعارف وظهر فيه الشعور بالروابط الوطنية وانبثَّ الأمن والنظام في أنحاء البلاد وتهيأت الأسباب للتقدم مثل العصر الذي نعيش فيه الآن. ولكنها من جهة أخرى لم يمرَّ عليها زمان صارت فيه حياتها معرضة للخطر، مثل ما هي في هذا الزمان...»[16]. وهذا الخطاب أيضًا لا يمكن فصله عن نمط المؤسسات الانضباطية التي أدخلها الاستعمار وسبق شرحها؛ فكما السلطة بمعناها الحديث تنتج أساليب الرقابة والضبط والاحتجاز، فإنها تنتج «معرفة» مقترنة بها، وعلومًا تساعد في توطيدها وتعيد إنتاجها. ومن ثَمَّ، كان التعليم حجر الأساس في مشروع التحديث السلطوي على الطراز الاستعماري، كما أسهمت تلك المؤسسات التعليمية في

(16) قاسم أمين، **تحرير المرأة** (القاهرة: مكتبة الآداب، 1899)، ص 93.

نشوء طبقة «الأفندية» (المُطَرْبشين) التي ستتولى الاضطلاع بالمهمّات الثقافية والتنويرية والإصلاحية والقضايا السياسية والوطنية، فيما هي، في أصل، طبقة من الرجال المحافظين.

لو أخذنا قضية المشاركة السياسية للمرأة كمثال، لوجدنا أنه كانت للأفندية مواقف متناقضة؛ فقد رفض عدد كبير منهم اشتراك المرأة وعملها في السياسة، لأن ذلك سيجعل الرجل يتولى أمر المنزل وتربية الأولاد، وهو أعجز عن ذلك. كما أن هناك خشيةً على المرأة من النزول إلى ميدان السياسة، فتفسد عواطف الرقة والحنُوّ واللطف لديها، وتتولَّد لديها معايب المراوغة والخداع. وانطلقت الآراء تنادي بإبعاد المرأة من ميدان السياسة، لأن وظيفة المرأة في الهيئة الاجتماعية أهم وأرفع من السياسة؛ فهي مُربِّية الأمَّة ومهَذِّبة الأخلاق. كما أنَّ سُنَّة الله في خلقه قضت بوجود الاختلاف بين الرجل والمرأة؛ فالرجل أبرز عقلاً من المرأة، ونظرته إلى الأمور أبعد من نظرتها، لذا لها تربية الأبناء، وله العمل في الوظائف وفي السياسة [17]. بينما أيَّد قليلون اشتغال المرأة بالسياسة استنادًا إلى دورها البطولي إبان ثورة 19، وأدت القيادات النسائية دورًا إلى جانب الرجل، مثل صفية زغلول وهدى شعراوي.

ثانيًا: النماذج المختارة

تتوزع هذه النماذج على ثلاث مراحل: **الأولى** مرحلة الخمسينيات والستينيات، و**الثانية** مرحلة التسعينيات، و**الثالثة** مرحلة الألفية الجديدة.

1 ـ حرية المرأة في أدب الخمسينيات في مصر

إنَّ نص رواية **أنا حُرَّة** (1954) هو من أعمال إحسان عبد القدوس - المولود في توقيت متزامن مع ثورة 19، لأُمٍّ فاعلةٍ في المجال الثقافي السيدة فاطمة اليوسف ممثلة المسرح، ومُؤسِّسة مجلة روزاليوسف؛ أي أنَّ نموذج المرأة المتحررة ليس بغريب عنه، ومع ذلك لا يعدو نصُّه كونه امتدادًا طبيعيًّا للخطاب التنويري الحداثي الذي بدأ مع لطفي السيد وقاسم أمين، وأخذ على عاتقه أن يتحدث باسم المرأة، وأن يتبنَّى «قضيتها»؛ بسبب عقله المتفتح والمتأثر باختلاطه بالثقافة الأوروبية، كأنه بفضل سفره ورؤيته لنماذج النساء الأجنبيات، اكتشف أن إلى جانبه كائنًا اسمه «المرأة» يعيش مُهمَّشًا مقهورًا.

---

(17) عبير عبد الباقي، **طبقة الأفندية في مصر في النصف الأول من القرن العشرين** (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2005)، ص 317.

لقد ربط هذا الخطاب التنويري نفسه دائمًا بخطاب وطني ذكوري يضع الوطن والرجل في مركزه، كما ذكرنا من قبل. فالمرأة هي نصف المجتمع، وهي التي تربِّي نصفه الآخر، فإذا ما أردنا أن نحرر الأمة علينا أن نحرر المرأة، وأن نترك للنساء اللائي يقبعن في بيوت أزواجهن فسحة من الحرية للتعلُّم الأوليّ، فقط نَزْر يسير لكي تربي الرجل الذي سيقود مهمة الدفاع عن الوطن. فمهمة المرأة هنا ما هي سوى مهمة وظيفية، تكمن فاعليتها في ما تقدمه من خدمات للمجتمع الذكوري، كي يرقَى ويصبح أفضل، لأنها وبالصدفة القدرية البحتة بيولوجيًّا هي المخلوق الذي ينجب، ومجتمعيًّا أُلقيت على عاتقها وحدها، مهمة التربية!

هذا يحيلنا إلى ثنائية البطل/ الضحية، حيث تبدو الضحية وفق الدراسات الأنثروبولوجيَّة «ناقصة» وتحتاج إلى مَنْ يمثلها، و«ضعيفة» تحتاج إلى من يحميها. وبذلك ترتسم شبكة من علاقات القوة، يظهر فيها «البطل» المُنقِذ في صورة الرحيم المدافع، وإذا كان هذا البطل مبدعًا، فإنه يقرر أن يُخرج فيلمًا أو يكتب نصًّا يبرز فيه ما لا تستطيع المرأة أن تقوله بنفسها.

هكذا لا بُدَّ من رجل صلب، مقاوم، ثائر، محافظ، على الرغم مما يُبديه من تقدم، يعيد الفتاة الشاردة المتمردة على التقاليد الراسخة إلى حظيرة الأبوية الذكورية كنعجة مسالمة. وهذا ما كانت تراه «أمينة» في نص «أنا حُرَّة» في شخص «عباس»؛ إذ كانت تنظر إليه بمشاعر ملتبسة، تخشى على حريتها منه، وفي الوقت نفسه تنظر إليه بإكبار لجديته والهيبة التي أحاط نفسه بها، منذ كان طالبًا صغيرًا، وتلتمس في شخصيته حصنًا آمنًا، وحضنًا رحيمًا، يكفي أن تُلقي بنفسها فيه، لتشعر أنها في أمان. ولا يدري هذا المبدع أن خطابه المشبع بأيديولوجيته التقليدية عن وعي أو لاوعي، إنما يفضحه ويكشف تحيُّزاته. مهما علت المرأة، وعلا شأنها، وحصلت على شهادات، وتقلَّدت مناصب يظل الفراغ الفكري والنفسي يحاصرها، ولن تكتمل لها السعادة إلَّا بالعودة من جديد طائعة خانعة للحظيرة الأبوية، تجلس بين قدمَيْ سيِّدها منتظرةً إغداقه عليها بلمساته الحانية المُدلِّلة.

لكن ما الجديد الذي يحاول تقديمه هذا الخطاب ويعدّه بعضهم تقدميًّا، ينتصر لحق المرأة في الحرية؟! الجديد هو أن هذه المرأة لن تُضطر إلى أن تجد نفسها في مخدع رجل لا تريد أن تقترن به وفرضه أهلها عليها، لها الحرية في أن «تحب» فكما قال عبد القدوس في نصِّه على لسان البطل «عباس»: «الحب هو العذر الوحيد الشريف للعبودية».

هذا ما يجعلنا نتساءل عن حدود الجرأة التي استطاع أن يتخطَّاها النص، الذي من

المُفترَض أنه تجاوز الخطاب «الأمِينيّ» ـ نسبةً إلى قاسم بك أمين ـ زمنيًّا حتى نستطيع فعلاً وصفه بالتقدُّمي، أو نتساءل عما إذا كان قد غيَّر شيئًا في العقلية السائدة والصورة النمطية عن دور المرأة في المجتمع؟! هل خرج هذا النص عن حظيرة الخطاب التقليدي، أم أنه عاد وأعاد «أمينة» ـ التي باتت هنا رمزاً يشير إلى المرأة بعامة ـ إليها، على الرغم من كل ما حققته من إنجازات؟!

إن «أمينة» إحسان عبد القدوس لا تعدو كونها طبعة جديدة أكثر حداثة من «أمينة» نجيب محفوظ في نصّ **الثلاثية**، وعلى الرغم من تعاقب الزمن، لم يتغير شيء مما هو متوقع منها. بل نجد أن هذا النص الروائي هو بمثابة إهانة واضحة لكل ما حققته المرأة من إنجازات مطلع القرن العشرين، بفضل حركة نسويّة مصرية قادتها السيّدة هدى شعراوي. هذه الحركة كانت حركة طبقية نهضت على أيدي النساء الأرستقراطيات من طبقة الكبراء والأعيان، وتسبب ذلك في صمت مجتمع الرجال عن الصالون الثقافي للأميرة نازلي فاضل الذي كانت تستقبل فيه رجالاً من المفكرين، وعدم انتقاد ما تفعله بعض سيدات المجتمع بفضل مكانتهن المادية والاعتبارية، ونسبتهنَّ إلى عائلات عريقة. لكن المرأة حققت مكاسب حقيقية لا يمكن إنكارها على الأقل في المجال الخيري والاجتماعي والأنشطة الرياضية والفنية التي كانت مُحرَّمة على المرأة وقت ذاك تحريمًا قاطعًا.

لقد كانت أمينة زوجة سي السيّد تخاطبه بسيدي، تجلس تحت قدميه تغسلهما بعد عودته من سهرة صاخبة، تعرف أنه كان يخونها فيها مع كل صنوف النساء، وتحمد له كرمه؛ لأنّه لم يتزوج عليها على الرغم من ولعه بالجنس اللطيف كأبيه، وكما شبَّ ابنه من بعده. كانت أمينة حبيسة بيتها الذي حُملت إليه عروسًا صغيرة قاصراً ولم تخرج منه قطّ إلا مع سي السيّد لتزور أمها زيارات خاطفة متباعدة. هي ليست مثقفة سياسيًا، لا تدري من أمر البلاد شيئًا، ولا يصلها من أخبار سياسة الدولة سوى ما يتبسط به السيّد أحمد عبد الجواد في إثر انتشائه بالخمر، وإن كان في وعيه ما حدّثها في تلك الشؤون قط. بل إن جهلها السياسي بلغ حدّ أنْ استوى لديها المصري والمحتل الإنكليزي: فلا تدري لماذا عليها أن تكرهه؟! ولا تشعر ببغض للمحتل لأنه محتل بل لأن ابنها فهمي العزيز عليها كان يكرهه! تلك هي صورة المرأة الساذجة التي عوقبت بالطلاق عندما شطّت بأمنياتها إلى أبعد مما هو مرسوم لها، وقررت أن تخرج لتزور مقام سيدنا الحسين! فتعرضت لحادث سير لأنها لم تكن معتادة على المشي في الشوارع التي لا تعرفها! إنها صورة المرأة ربَّة المنزل، بعد أن كانت ربَّة ومعبودة وحاكمة دولة في عصور الفراعنة البعيدة، صورة أم العيال التي تسعى لتسمين بناتها بما كان يسمى بـ «البلابيع السحرية» من العطار لإعدادهن للزواج

عندما كانت السمنة معيار جمال الأنثى، هكذا يصنع الرجل صورة المرأة، وهي تسعى إلى تجسيدها الصورةَ إرضاءً له![18]

هل هذا الهوان تغيّر مع «أمينة» عبد القدوس سنة 1956؟ إن المرأة في هذا الزمن صوّرها النصّ كونها تسعى إلى العريس؛ فهي تتعلم فنون العزف والرقص والغناء كضرورة من ضرورات تربية الفتيات وإعدادهن للزواج.

لقد كرَّر النص الخطاب نفسه في صورة العَمَّة، وشعرت أمينة بمشاعر ملتبسة تجاه أمها التي كانت ضعيفة مستسلمة بحاجة لمَنْ يعولها؛ والتي تركتها لعمَّتها تربيها لتبحث لها بعد الطلاق عن زوج يتولاها بعنايته وإنفاقه. أمّا محاولتها أن تدرس وتكسب قوتها فإنها عبودية لصاحب العمل، بينما عبوديتها لزوجها أو حبيبها هي عبودية محببة بإرادتها لأن عذرها أنها تحب! ما الذي اختلف عن تلك الصورة المهينة سوى أن أمينة وصلت في تعليمها للتوجيهية وطمحت أن تزامل الشباب في الجامعة؟! ثم حلمت بأن تجد وظيفة. من جهة أخرى، فإن ظروف نشأة أمينة المعقدة وانفصال أبويها وتربيتها كاليتيمة في منزل عمّتها أوغرت صدرها وأورثتها عنادًا وصلابة كأنها حاقدة على العالم، بحيث تبدو في تحليل إحسان للشخصية فتاة معقدة تعاند من أجل العند وتحاول الانتصار لنفسها الجريحة، هذه الخلفية النفسية في تاريخ الشخصية فضحت في الرواية أسباب توق أمينة غير المعلنة للحرية التي لا تدري ما تفعله بها، إنه تحدٍ أكثر منه حرية!

كذلك تماثلت أمينة نفسيًا مع صورة الأب؛ ذلك الطيف الذي أحبّته من بعيد كأنه الطائر المُحلِّق، كان حُرًّا لا يعرف تحمل المسؤولية، فأعجبت به وأرادت أن تكون مثله. هكذا ظهرت أمينة بمظهر «الاسترجال» كأنها بتمرّدها تريد أن تناطح الرجل وتقتنص من مكانته! لا صيحة حرية حقيقية أصيلة تنبع من ذات مظلومة تخوض معركتها على أرض صلبة ثابتة ضد طغيان رجل يضعها دائمًا في الهامش، ويختزل وظيفتها الاجتماعية في الجنس وتربية الأطفال.

كذلك فإن الوصف الإيروتيكي الصارخ الذي بالغ إحسان فيه في مواضع كثيرة من الرواية، إنما يمثل صورة مهينة أخرى تصوّر إلى أي حد لا يرى الرجل من المرأة التي أمامه سوى عودها ونهديها وشفتيها، وأنها مادة استعمالية، جسد، «مثار فتنة لكل شباب ورجال الحي»، كما ورد في النص. حتى شخصية الرجل الذي أراد خطبتها اعترض على ما يظهره

---

(18) وفاء السعيد، «الظاهرة الاستبدادية في ثلاثية نجيب محفوظ،» (رسالة ماجيستير غير منشورة، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 2018).

فستانها المفتوح من مساحات في جسدها! فجسد المرأة واقع تمامًا تحت سلطة الرجل، فهو يتحكم في ما يستطيع التسامح معه وفي ما لا يقبله! بل إن إحسان جعل من أمينة نفسها كائنًا شهوانيًا، ملّ حريته «المزعومة»، فإذا بها تلوم نفسها بأنها لم تجنِ من التعليم والعمل إلا التقلب في فراشها مع خيالاتها، تمرّدت على الزواج لكنها وهبت نفسها لقبلات عابرة لا تتجاوز الحدّ ولم تتخطَ سقف فقدان العذرية. تريد رجلاً لتكتمل به أنوثتها التي أهدرها طول استرجالها! ولم تحسّ بحرارة جسدها سوى بين ذراعي «عباس» البطل المُخلِّص الذي أسلمته جسدها وتماهت معه وذابت تمامًا فيه، كأنه لا وجود لها خارجه!

على هذا النحو لا بُدَّ من «عباس» يُنهي حيرة «أمينة» ويجذبها إليه من ظُلمة ضلالها! جلوسها تحت قدميه ومساعدته في ارتداء الحذاء هو ما سيحررها! فقد ذكر إحسان في الرواية جملة واضحة هي «لن يملأ هذا الفراغ إلا رجل»! إن الرجل يمثل المرجعية والمثل، إنه رمز الثقافة والاطلاع والثورة، «كل وجوه الثائرين وجهه» كما ذكرت الرواية أيضًا، وهو القائد والمعلم. وفي وصفه لقاء أمينة عباسًا، بعد أن فصلت بينهما أعوام جعل عباسًا يتهكم على عقلها ومعتقداتها ويفندها لها ثم يسحقها سحقًا. وجاء في الرواية ما نصه «قال كأنه يلقي خطابًا سياسيًا... قال كأنه يعطي درسًا...» وكأن الراوي العليم الذي يأخذ من الإله صفة المُطَلِّع على ضمائر شخوصه ونفوسهم، كان هو نفسه إحسان عبد القدوس الذي وضع أمينة طوال الرواية في مقعد الطالبة، وألقى عليها محاضرة طويلة، تضمنت أفكاره الذاتية جدًا ومفهومه الخاص جدًا عمّا تعنيه حرية المرأة في مجتمع شرقي!

إن لكل نص عتبات يبدأ منها، وقد بدأت الرواية بعنوان، **أنا حُرَّة**، واستخدام ضمير المتكلم الذي يتوجه بخطابه إلى جمهور مُتخيل مُفتَرَض، وبنبرة المواجهة المُبكرة جدًا التي اعتاد عليها قُرّاء عبد القدوس، فهو يقدم مُلَخصًا لأفكاره في بداية النصّ، وجاء تلخيصه صادمًا :«ليس هناك شيء اسمه الحرية، وأكثرنا حرية هو عبد للمبادئ التي يؤمن بها، وللغرض الذي يسعى إليه. إننا نطالب بالحرية لنضعها في خدمة أغراضنا... وقبل أن تطالب بحريتك اسأل نفسك: لأي غرض ستهبها؟!...» وهكذا فإن من الجليّ أن ليس عباس وحده من يلقي دروسًا!

إن الرواية كانت أشبه بتقرير أو بحث أمينة المتواصل عن معنى الحرية. وقد أقرّ عبد القدوس نفسُه في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه أن أسلوبه الصحفي كان يطغى على أسلوبه الروائي، وأنّه لم يُرِد سوى كتابة آرائه هو نفسه في مقالة مطولة وضعها في قالب رواية، وراح يبث فيها كل ما يريد أن يطرحه من آرائه الشخصية. هذا ليس خطأ في حد ذاته؛ الخطأ

الجسيم أنه يقول في مقدمة الطبعة الأولى من الكتاب نفسه، إنه يقدم حقيقة الإنسان، وتلك هي الحقيقة! ونحن نجد في ذلك غرورًا ذكوريًا أبويًا جليًا، كأنه يملك مفاتيح الحقيقة المطلقة، ويلقّن المرأة درسًا عن ماهية الحرية ويقدم لها الدليل العملي للحرية. هذا الأسلوب الذي وضع المجتمع حتى اليوم في أزمات حقيقية، لم يتجاوزها منذ عهد قاسم أمين مرورًا بالأمينتين: **الأولى** زوجة سي السيد، و**الثانية** رفيقة «سي» عباس.

في رحلة البحث عن الحرية، لا تعدو أمينة أن تكون رجوع صدى لكل ما يقال لها عن هذه الحرية، لأنها تنزع إلى التمرد على تقاليد المجتمع؛ فتخرج وترقص وتخالط اليهود الذين يشربون الخمر ويقبّل بعضهم بعضهم الآخر، تنبذ التدين والثقافة الشرقية، تدرس في الجامعة الأمريكية التي ذكر النص أنها «تصون الحرية من التقاليد الشرقية العتيقة»، وتتحدث بلغة أجنبية لتنطق بها ما لا تستطيع النطق به في لغتها.

هكذا تبدو نبرة إظهار الشذوذ عن العادات مرتفعة جدًا في النص، وكأن «الرجل» إحسان وليس «الأديب» إحسان يسأل البنت الشرقية: هل تريدين حريتك؟ هذا يعني أن تسهري وتشربي ويقبلك الشباب، وتعودي متأخرة في المساء ليتحرش بك الرجال، وتلك ثقافة غريبة عليك وعلى المجتمع (وكأن التنويريين لم يستقوا أفكارهم عن المرأة من هذه الثقافة). يقول إحسان عبد القدوس في الرواية، إن أمينة في أول يوم لها في الجامعة الأمريكية تتحرر من الثقافة الشرقية التي ترفع عن وجهها برقع الحياء، أي أن الحياء «برقع شرقي».

في نهاية الرواية، فإن كل ما يفعله إحسان هو أن يثور العاشقان على مؤسسة الزواج التقليدية، وأن يتساكنا أو يتعاشرا مدة ثماني سنوات من دون زواج. تتخلى أمينة تمامًا عن نفسها، لتصبح سيدة المنزل التي كانت لا تريد أن تكونها؛ فالرجل لكي يتفرغ لقضية التحرر والثورة، على المرأة أن تضحي بنفسها في سبيله. أحبت أمينة المطبخ، وشعرت أنه مكانها على حد وصفه في الرواية، وأنها ندمت على سنوات عمرها التي قضتها في التعليم والعمل- ولم تقضِها في المطبخ بالطبع! ـ ولو كانت قد قابلت عباسًا قبل معركة استكمال دراستها الجامعية ما كانت أكملتها! أصبحت تكنس وتنظف وتعد لعباس ملابسه وتلخص له كتبه وتُمسك بمصروف بيته، ولا تريد سوى ما يريده، ولا تفعل شيئًا يخالف إرادته. لقد وجدت سعادتها في الحب وفي إيمانها بهذا «الرجل» الذي تخدمه في منزله، وهو يتولى عنها مهمة الكتابة والثورة، ويجلب للوطن حريته نيابةً عنها! فهل هذا خطاب تقدمي يناصر المرأة ويدافع عن حقوقها؟!

على هذا النحو، فإن النص الذي بدأ بأمينة وهي ساخطة على صورة عمتها المستسلمة لطغيان زوج، تجلس تحت قدميه وتنظف حذاءه بينما هو ينهرها بفظاظة، انتهى إلى فقدان أمينة شخصيتها وذوبانها تمامًا في شخصية عباس وجلوسها هي الأخرى تحت قدميه، تساعده على ارتداء حذائه. وكما قال النص عن أمينة في موضع منه إنها «لم تعد تريد أن تفعل، يكفي أنّ عباس يفعل»، وفي موضع آخر «تصبح أمينة صورة مهذبة من عمتها».

ويتكرر الأمر نفسه مع إحسان في قصته القصيرة **النظارة السوداء** التي يقدم فيها صورة نمطية للمرأة العابثة اللاهية التي تحتاج إلى رجل صارم حاد الملامح قوي الشكيمة، يتولى مهمة كبح جماحها وترويضها، رجل يزيل الحجاب الأسود الكثيف من على عينيها ويأخذ بيدها من ضلالها، ويردها إلى جادة الصواب!!! فأي استهزاء أكثر من ذلك بالمرأة ككيان حر واعٍ عاقل، يستطيع أن يحدد خياراته بنفسه بعيدًا ممّا يقرره لها الرجال الأقوياء، رموز القوة والرحمة؟!

يعيد هذا الخطاب إنتاج ذاته بتعديلات طفيفة في نص الرواية الشهيرة **الباب المفتوح** 1960 للكاتبة والناشطة اليسارية لطيفة الزيَّات ذات النشاط الطّالبي البارز في كلية الآداب جامعة القاهرة، حتى أنه تم انتخابها سكرتيراً عامًا للجنة الوطنية للطلبة والعمال عام 1946، علمًا أن هذه اللجنة أدت دورًا محوريًا في مواجهة الاحتلال البريطاني. كذلك رأست لطيفة الزيات لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي تصدّت لمحاولات التطبيع الثقافي مع إسرائيل، بعد اتفاقية كامب ديفيد، مما عرّضها للاعتقال عام 1981 في عهد الرئيس محمد أنور السادات، ومن وحي تجربة السجن كتبت لطيفة الزيات سيرة ذاتية بعنوان **حملة تفتيش**. هي إذًا كاتبة مشهورة بمواقفها النسوية وتُصَنَّف ضمن هذا التيار.

في نصِّها الشهير، تتقاطع مسيرة «ليلى» الفتاة المتمرِّدة على الأُطر التقليدية لعائلتها ومجتمعها مع مسيرة «أمينة» الباحثة عن معنى حريتها. في أول مشاهد النص، تتعرض ليلى لضرب عنيف من أبيها، لأنها خرجت في «مظاهرة» ضد الاحتلال لتعبر عن رأيها، وتتعرض دومًا لمقارنات مع ابنة خالتها معدومة الشخصية. تؤمن ليلى بالحب الشريف؛ فيتعلق قلبها بـ«عصام» ابن خالتها، ليردّها النسق الذكوري خائبة بطعنة الخيانة، عندما تكتشف شهوة عصام الجسديّة، التي تجعله لا يتورع عن أن يضاجع الخادمة في حين أنّه يقنعها باحتفاظه بحبه لها. تكفر ليلى بالحب وتعيش حياة جافة بأن تفرض على نفسها حصارًا عنيفًا تردد فيه كلمات أمّها التقليدية عن دور البنت المحصور في الزواج وتربية الأبناء. يتقدم

أستاذها المتسلط مُدَّعي المثالية، الذي يعيش حياة مزدوجة، لخطبتها فقط لكونها مطيعة و«تسمع الكلام».

كل هذا الحصار الذي فرضته صدمات المجتمع الأبوي على ليلى، اختارت طواعيةً أن تستسلم له على العكس مما كانت تظهره من رفض. ثم يظهر في حياتها «حسين» المعادل الموضوعي لـ «عباس» في نص إحسان، ذلك الثائر الوسيم القوي الرصين الذي ينطق بعبارات تفيض بالتحرر والتقدميّة. وبما أن ليلى مُحاطة بغابة من الرجال الذكوريين، فإنها لن تجد نفسها إلاّ بالتمرد على سلطة أبيها وأمّها وخطيبها وتتخطى كل هذه الحواجز، وتركض لتتماهى في النهاية مع شخص «حسين» على الرغم من أنه ظلّ طوال النص يحثّها على ألاّ تذوب فيه، ولا في أحد وأن تكون نفسها. وهكذا يصفعنا النص أيضًا بتناقضه السافر؛ إن «حسين» هو الحل، هو يسوع المخلِّص الذي أرسلته العناية الإلهية لينتشل ليلى من ضياعها واستسلامها الغريب المُناقض لبناء شخصيتها في بواكير النص، لتقاليد المجتمع الأبوي، كأنها مُخدَّرة أو عاجزة، فقط «حسين» هو من سيأتي ليهزها بشدة من سباتها العميق ويبعث فيها الروح ليقنعها بأن هناك قضية أكبر من ذواتهم كأفراد: قضية الأمّة والكفاح المسلح من أجل التحرر الوطني. لذلك تذهب معه في نهاية النص إلى مدن القتال لمواجهة قوى العدوان الثلاثي. وهذا يؤكد ارتباط الخطاب الروائي بتحرير المرأة فقط من أجل القضية الوطنية الأشمل من ذاتها هي، وربما بانتهاء هذا الهدف النبيل، تعود المرأة لتمارس دورها التقليدي المرسوم في النظام الأبوي.

بالطبع، نصّ الزيّات لا يقع على المسافة نفسها من نصوص عبد القدّوس؛ ففعل الكتابة بالنسبة إلى امرأة في مجتمع ذكوري هو عبارة عن فعل مُقاوِم وفعل تحرر في حد ذاته، كما أنه مصحوب بموجات من اكتشاف الذات والتراكم، ورحلة نحو امتلاك اللغة والمصير، فلا نستطيع أن نضعهما في ميزان واحد. بيْد أنّ الأجندة السياسية المُستبطنَة في نص الزيّات لا تختلف شيئًا عن نصّ عبد القدوس، وهذا ما تؤكده الزيّات نفسُها في أوراقها الشخصيّة، حينما كتبت عن تجربتها في رواية **الباب المفتوح**، فقالت: «تطرح الباب المفتوح العلاقة الجدلية بين حرية الفرد من ناحية، وحرية مجتمعه من الناحية الأخرى، والشروط الضرورية لتحقق الحرية على المستويين. وتذهب الرواية إلى أنّ الفرد لا يجد نفسه حقًّا ولا يجد حريته تاليًا، إلاّ إذا فقدها بدايةً في كُلّ أكبر وأهم منه، وهو في الإطار الروائي، النضال من أجل تحرر الوطن من بقايا الاستعمار، والفرد في هذه الرواية في تصالح نسبي مع مجتمعه،

وحريته تتمشى مع حرية وطنه، ولا تتعارض مع هذه الحرية.»[19] أو بتعبير عبد القدوس الذي ذكرناه سابقًا «لا يوجد حريّة... وأكثرنا حريّة هو عبد للمبادئ التي يؤمن بها... ويجب أن تُسَخَّر الحريّة في خدمة قضية...». وهنا نجد أنّ ثمة ترديدًا للخطاب نفسه يلقى صداه في نصوص المرحلة التي تربط بين حرية الفرد، ومن ثمَّ حرية المرأة بحرية الوطن، بل إنّه لا حرية فردية لشخص وطنه محتل، وعليه أن يذوب بفردانيته في المجموع ابتداءً.

من الجدير بالذكر أن النصّين - أنا حُرَّة والباب المفتوح - قد لقيا نجاحًا ورواجًا كبيرين، وتم تحويلهما إلى فيلمين سينمائيين ما زالا حاضرين في ذاكرة معظم من شاهدهما ووجدانه، حتى وإن لم يقرأ العملين الأدبيين.

2 ـ امتداد الظاهرة في التسعينيات

نختار نصًا روائيًا تنطبق عليه المحددات التي وضعَتها الدراسة، وهو نص رواية **ذاكرة الجسد** (1993) للكاتبة أحلام مُستغانمي الحائزة على جائزة نجيب محفوظ لعام 1998 كأفضل عمل روائي، كما تحوّلت الرواية إلى عمل درامي تلفزيوني شهير، وطُبعت منها طبعات كثيرة، وذلك دليل على نجاح أدبي كبير وانتشار الرواية بين عدد كبير من القُرّاء، ما تحوّل بتجربة مستغانمي إلى أيقونة.

أول ما يقابلنا في نص مُستغانمي هو احتفاؤها بالذكور الذين أثّروا في حياتها، بدايةً بوالدها المناضل محمد الشريف الذي اعتقل في سجون الاحتلال الفرنسي، ثم أسهمَ في جبهة التحرير الوطني، وانتهاءً بالكاتب الجزائري الشهير مالك حدّاد.

الرواية باختصار تدور حول مناضل جزائري هو «خالد» ابن مدينة قسنطينة، الذي أصيب في معركة التحرر من الاستعمار الفرنسي، فتحول إلى الرسم، ثم هاجر إلى فرنسا بعد أن حارب ضدها. وفي باريس، تعرف إلى «حياة» ابنة سي الطاهر أحد قيادات ثورة نوفمبر. وبعد قصة حب قصيرة تجمع حياة وخالد، تزوجت حياة من أحد الفاسدين المتمسحين بتاريخ والدها النضالي.

وعلى الرغم من أن الكاتبة أنثى فإنّها اختارت أن يكون الراوي في النصّ رجلاً، ووضعتنا في قلب «الذاكرة» الشخصية لخالد المناضل، مصاب حرب التحرير، وجعلت من الكتابة مهمة للتخلص من عبء الحكايات غير المروية، أو كما ورد في النص هي **نشرة أحوال نفسية**. كما أن «حياة» التي لم تعش طويلاً مع أبيها المجاهد «سي الطاهر» تتهافت على

(19) لطيفة الزيّات، أوراق شخصيّة (القاهرة: دار الكرمة، 2016)، ص 150 - 151.

الجلوس مع «خالد» تلميذه القديم في ساحة المعركة، فهي متعطشة للحكاية عنه، كما يرويها هو لها، فيصفها خالد بأنها «كانت فارغة كإسفنجة» وهو القادر على ملئها بالحكاية الصحيحة وأنه يريد «إخراجها من مراهقتها السياسية والعاطفية». عمومًا، فإن النص مملوء بكثير من الأمثلة التي تقدم لنا هذا النموذج الإيروتيكي للصورة النمطية للنساء وللرجال في مجتمع أبوي ذكوري، وهذا لم يختلف كثيرًا عن نصوص إحسان ولطيفة الزيّات. ومن الطبيعي أن يكلل النصّ كل ذلك بمشهد الافتراس البربري وانتزاع القبلة منها وجذبها من شعرها المُسدَل وراء ظهرها بفعل يبدو عنيفًا لا يحترم المرأة ويعاملها كما يتصورها الرجال في النظم الأبويّة جسدًا جامحًا، بحاجة إلى ترويض وعنف وإحكام سيطرة. تلك المشاهد التي وردت في النصّ كانت غير مريحة، ولا تعبر إلّا عن إمعان في النظرة الذكورية إلى جسد المرأة.

تستدعي الكاتبة مع الذاكرة بلدة «قسنطينة» الوطن المفقود الذي اقتنصه المحتل تارة، وجنرالات الثورة الجدد تارة أخرى، فأنهكوه. في أكثر من موضع في النص، تصرّ مُستغانمي على وضع محاكاة رمزية بين بطلة القصة، محبوبة البطل، وبين الوطن، هذا النوع من التمثيلات الثقافية، يعيد بناء الوطن كسرديّة في أذهان مواطنيه بوصفه «أنثى» أمًّا وحبيبة ضعيفة تريد دائمًا البطل، الرجل المُنقِذ. وكذلك في أكثر من موضع من النص، يرى خالد في حبيبته صورة من أمِّه التي تمثل بمصاغها وثوبها الجزائري التقليدي نسخةً عن الصورة النمطية للوطن المسلوب.

عمومًا في المخيال الشعبي والجَمعي، لم تكن البلدان العربية وحدها التي تقدم هذه الصورة المجازية للوطن كأنثى، ولا هذه الاستعارات الأدبية التي دائمًا ما تعير للنساء رمزيتها كوطن، ولشرفه إذا كان مُحتلاً، وتاليًا الوطن/الأنثى هو دائمًا بحاجة إلى رجل ذكر، يذود عنه في أوقات الحرب، ويكون له درعًا حاميةً في أوقات السلم، وتتردد عبارة «لقد قمنا بشن حرب لاستعادة شرف الأمة». ومثل هذه العبارات الرنّانة مرتبط بشعارات تعج بها الخطابات القومية التي تثير الحماسة في النفوس. كما أنّ الوطن هو الأمّ، والحضن والرحم، وكل هذه الصور والمجازات المرتبطة، في الأصل، بصيغ أنثوية.

إن صوت الراوي الرجل يوحي بأنه «ضحية» المرأة القوية، صاحبة السيادة على قلوب الرجال، وبأنّها هي التي ترسم خطوط الحكاية، على حين أن «خالد» هو مالك الحكاية في النص وراويها! يرد بروايته على نص غائب وصوت غائب، على رواية كانت كتبتها «حياة» وكأنّ ثمة صراعًا على مَنْ يملك الحكاية، ومن يملك تفاصيل الحقيقة. لقد انحازت الكاتبة

للرجل الفنان الشريف الجريح المناضل الثوري، وجعلته هو فقط من يملك شرعية المرويَّة التاريخية، وذاكرته فقط هي الذاكرة الشرعية، كما أنّه كان لا بُدَّ له من شرعية نضالية في نظر «حياة» ابنة قائده، وقت الثورة، وطفلته التي أعطاها اسمها في شهادة الميلاد، لكن مَنْ جنى الثمار في نهاية المطاف وتزوج حياة كان هو بطل المرحلة الجديدة «سي مصطفى» رجل السلطة الفاسد الذي جمع ثروته بعد أن ترك السلاح والمعركة، وتفرغ لنهب الوطن مع آخرين. هذه السردية التي تشبه سردية «عتريس وفؤادة» في رواية **شيء من الخوف** للكاتب المصري ثروت أباظة، تصنع تماهيًا بين الأنثى والوطن وتجعل من الرمز الجنسي المجازي لجسد المرأة/ الوطن طريقة في التعبير عن أحقيّة رجل وعدم أحقيّة آخر في امتلاكها. هذه الصورة الذكورية التقليدية المُهينة قد وقعت في فخِّها مُستغانمي. في أكثر من موضع وخالد يروي قصته الذاتية مع الثورة يقول: «بدأت وقتها فقط أتحول على يد الثورة إلى رجل... «لازمنا رجال»...» وكأنّ الكفاح والنضال حكر فقط على الرجال دون النساء، وكأنه لم تكن هناك جميلة بوحيرد.

بصوت ذكوري فج، تصنع لنا مُستغانمي صورتين متقابلتين: **إحداهما**، لامرأة باريسية متحررة متصالحة مع جسدها هي «كاترين» رفيقة خالد، **والأخرى**، حياة التي تعاني عقدًا شرقية. **الأولى**، نموذج بارد وأناني لامرأة تعيش على السندويتشات الجاهزة، **والثانية**، لها حرارة أجساد النساء في قسنطينة.

على الجانب الآخر، حَفِل النص بأكثر من ذكر تنازعَهم حبُّ حياة، فإضافة إلى خالد وسي مصطفى ظهر «زياد» الشاعر والثائر الفلسطيني ومشروع الشهيد، وهكذا أحبت حياة رجلين وتزوجت بثالث، وكأنها تجاوزت رمزيتها الشخصية كفرد، وصارت الوجهة العاطفية المُرادفة «لامرأة بحجم وطن»- بحسب النصّ-وبحجم مدينة، مع تحميلها بشحنات رمزيّة أثقلتها بأعباء ذاكرة كل الرجال في النصّ، فيما هي امرأة فارغة سهلة الانقياد، تنتظر من يقودها ولا ولاء حقيقيًا لها.

على مستوى اللغة، امتلأ النص بتعبيرات أشبه بمقاطع شعريّة. ومن الجدير بالذكر، أن الشاعر السوري والمعروف بظلال أنثوية في كتاباته، «نزار قباني»، أشاد بنص مُستغانمي، وفي طبعات الرواية الجديدة وُضع ما قاله قباني عن الرواية على الغلاف الخلفي. وكأنّ ما كان ينقص هذا النص الذكوري هو توقيع أو شرعية جديدة يضيفها ذكر آخر احتكر عقودًا صورة المتحدث بصوت المرأة في قصائده التي تختزل المرأة في أوصاف جنسية، وهذه شهادة نزار المنشورة مع الكتاب:

«روايتها دوختني. وأنا نادرًا ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النصّ الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق؛ فهو مجنون ومتوتر واقتحامي ومتوحش وإنساني وشهواني وخارج على القانون مثلي. ولو أن أحدًا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر... لما ترددت لحظة واحدة». ويتابع نزار قباني قائلاً: «هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري؟ لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء بجمالية لا حدّ لها وشراسة لا حدّ لها... وجنون لا حدّ له... الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور؛ بحر الحب وبحر الجنس وبحر الأيديولوجيا وبحر الثورة الجزائرية بمناضليها ومرتزقيها وأبطالها وقاتليها وسارقيها. هذه الرواية لا تختصر «ذاكرة الجسد» فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري والحزن الجزائري والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي...» وعندما قلتُ لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي: «لا ترفع صوتك عاليًا... لأن أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها فسوف تُجنّ... أجبته: دعها تُجنّ... لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين.»

ولا أجد تعليقًا بعد تصريح نزار يبرز ما فعلته مستغانمي في الاحتفاء بالذكورية واستبطانها في نصها أكثر من ذلك.

3 ـ واقع الظاهرة في الألفية الجديدة

لم تجد الدراسة نموذجًا معبرًا عن هذه المرحلة وتنطبق عليه المعايير التي حددتها لنفسها، كنموذج الكاتبة السعوديّة نور عبد المجيد، من حيث إن رواياتها تنتمي لفكرة الأدب الرائج؛ إذ بِيعت منها آلاف النسخ وأعيدت طباعتها طبعات متعددة، فضلاً عن استلهام شاشة الدراما نصوصها لتتحول إلى مسلسلات تلفزيونية، مما يزيد من تعرض أعداد أكبر لأفكارها.

اللافت في مسيرة نور عبد المجيد الروائية، اهتمامها بتناول المرأة في ثوب خارجي يبدو مناصرًا لقضاياها، والنصّ الذي اختارته الدراسة هو رواية **أريد رجلًا** (2011). وبما أنّ للنص عتبات، وأولى عتبات النص عنوانه، فإنّ «أريد رجلًا» عنوان يثير التساؤل حول موضوعه، وكيف لنص يحمل هذا العنوان أن يخدم قضية المرأة؟ كما أن العنوان شبيه بعنوان الفيلم المصري **أريد حلاً** بطولة فاتن حمامة ومن تأليف الكاتبة المناصرة لحقوق المرأة حُسن شاه. هذا الفيلم تسبّب في تغييرات كبيرة، طالت قانون الأحوال الشخصية المصرية في سبعينيات القرن الماضي، بدعم من حرم الرئيس المصري آنذاك، السيّدة جيهان السادات؛ فلقد أُشيع عنها تأثّرها الشديد بالفيلم حتى أنها كانت وراء ثورة التعديلات

في قانون الأحوال الشخصية، وواصلت مسيرتها السيّدة **سوزان مبارك** بقوانين الخُلع واستحداث محكمة للأسرة. على هذا النحو، فجَّر الفيلم نقاشات مجتمعية بشأن القضية التي يطرحها حول موضوعات الطلاق والنفقة الجائرة التي يطول النظر فيها أمام المحاكم وأحيانًا يستخدمها الزوج كوسيلة عقاب للزوجة، لأنّه يعلم أنّ «حبال المحاكم طويلة» كما يقول المثل الشعبيّ.

لكن بينما كان النص السينمائي مُناصرًا بوضوح لقضية نسوية مهمة أسهم في تغيير قانوني لمصلحة النساء، نجد أنّ نص عبد المجيد تصوّر أنه يمثل ثورة على النظام الذكوري الجائر الذي يطالبها بأن تنجب ذكرًا، ويحمّلها مسؤولية إنجاب الإناث كأنه عار أو جريمة، وهي قضية في غاية الأهمية فعلًا، ولا تخص مجتمعًا عربيًا بعينه، لكنّها أحد أهم أعراض المجتمع الأبوي الذكوري الذي نعيش فيه، وسبق أنّ أوضحنا كيفية عمل ذهنيته وأفكاره، فهذا ينقلنا إلى صلب الرواية.

إن موضوع رواية **أريد رجلًا** باختصار عن فتاة اسمها «أمينة» تزوجت من رجل صعيدي تحبه، إلا أنّها لم تنجب له سوى ابنتين، فأجبرته أمّه المسيطرة أن يتزوج عليها بأخرى لتنجب له الذكر المنشود، فما إن علمت أمينة بالأمر، حتى أرادت الانتقام منه برفع دعوى طلاق بحجة أن زوجها لا ينجب ذكورًا، ودليلها أن الرجل هو المسؤول عن تحديد جنس الجنين. أحدثت أمينة زوبعة في المجتمع بإثارتها القضية في الإعلام، وانتهى الأمر بندم الزوج وشعوره بأنّ الحلم بإنجاب الذكر ظَلَم الجميع، وقام بتطليق الزوجتين. وتاليًا، فإن أيّ قارئ يعلم أن هذا هو ملخص الرواية، سوف يتبادر إلى ذهنه أنّه نص تقدمي ينتمي إلى أدب نسوي مُدافع عن حقوق وقضايا المرأة. من المفترض أن عبد المجيد هنا تمس قضية نسوية غاية في الأهمية والحساسية في مجتمعنا، ولكن السؤال دائمًا هو: كيف عالج النص هذه القضية؟ وأيّة خطابات لاواعية تكشف عن تحيزات ذكورية مُستبطنَة تعيد إنتاج تشكُّل المرأة في المجتمع الأبوي بطريقة رجعية، وإعادة إنتاج التصورات الذهنية العميقة عن الدور الاجتماعي المنوط بها أداؤه؟

في البداية، لا بُدَّ من أن نشير إلى أنّ الروائية السَعودية اختارت أن تبتعد من مجتمعها وإثارة قضاياه ومشكلاته، على الرغم من الوضع الخاص للنساء داخل المملكة العربية السعودية، وقررت أن تتوارى خلف سياق اجتماعي آخر، وأن تكتب نصّها الروائي في المجتمع المصري. ولكي تنقل شيئًا من عادات مجتمعها القبلي، فإنها جعلت البطل ينتمي إلى صعيد مصر المعروف بانغلاقه وتحفظه وهو مجتمع أبوي وذكوري شبيه بمجتمع الكاتبة

الشخصي. في مقابل هذا الهروب من الواقع الاجتماعي، نجد مواجهة جريئة لمشكلات المجتمع النسائي في المملكة قدمتها لنا الكاتبة السعودية الشابة رجاء عبد الله الصانع في نصها الروائي «بنات الرياض».

العتبة الثانية التي نخطو إليها قبل الولوج إلى النصّ، هي الإهداءات، وقد اختارت الكاتبة أن تكتب إهدائين: **الأول**، وجَّهته لابنتها «شهد»، في تحية واضحة لفكرة «الابنة» واعتزازاً بإنجابها لها. أمّا **الإهداء الثاني**، فهو لإحدى قريباتها، الدكتورة سهام حمزة شحاتة، وتقول لها «إلى مَنْ قصّت على مسمعي قصة عائلتنا التي لا رجل فيها، عائلة كلها نساء...». ظهر اسم الدكتورة سهام بصراحة في تدخل خارجي تعسفي مباشر في الجزء الأخير من الرواية، من خلال مداخلة هاتفية للدكتورة مع البرنامج الذي حكت فيه «أمينة» قصة عائلتها السعودية ذات المأساة المشابهة، عندما استنكر الأب إنجاب زوجته الإناث فقط. ويشير ذلك التدخل إلى أن القصة مُستوحاة من واقع الكاتبة الشخصي وواقع عائلتها، مما كان يُفترض معه أن يكون تورطها في الدفاع عن القضية أكبر وأعمق، غير أنّ ما جاء في ثنايا النصّ كان على العكس من ذلك.

ثم نصطدم ثالثًا بعتبة جديدة تتكسّر عليها آمالنا في النصّ قبل أن يبدأ حتى، وهي مقدمة اختارت الكاتبة أن تضيفها تنفي فيها بوضوح أي دفاع أصيل عن قضية حقيقية، بينما هي مجرد زفرة غضب مكتوم لجرح قديم طالها ومن الإهداء السابق تبدو أنّها حادثة في عائلتها، مما يجعل النص متبرئًا من قبل أن يبدأ من الدفاع عن أي قضايا كبرى تعيد للمرأة كرامتها أو تزن الأمور. فتقول نصًا:

«نحن نشعل حرائق هائلة زاعمين أنّها دفاع عن مبادئ وقضايا نؤمن بها. لكن يبقى سبب إشعالها فقط أنّنا نحاول إخفاء قلوبنا وكبريائنا الذبيحة خلف دخان الحرائق الأسود!... حقيقة قد ننكرها وقد لا ندركها إلّا بعد أن تأتي النار على كل ما كان».

بالدخول إلى النصّ، ومنذ بداياته الأولى تضعنا الكاتبة في موقع طبقي فج وواضح، لأمينة الفتاة وحيدة أبويها، والمدللة، التي تعيش في منطقة الزمالك في بناية تشرف على النيل، والتي تتخذ بعد زواجها خادمة حبشية اسمها صاري. وتنطلق نور لتصف لنا المصاغ والألماس والأثاث الغالي للبطلة، بنبرة افتخار مُستبطنَة. اسم «أمينة» للتعبير عن حال المرأة يلفت النظر، فهل نستطيع أن نمد خطًا بين هذه الـ «أمينة» والأمينتَيْن السابقتَيْن عليها، أمينة نجيب محفوظ، وأمينة إحسان عبد القدّوس؟

تفتتح عبد المجيد نصّها باستعراض سريع لعالم الشخصيات النسائية للحكاية، وتؤصل

لازدواجية معينة بين عالمين من النساء، نساء قاهريّات من أمينة وأمها مديحة وصديقتها نهى، في مقابل «يامنة» السيّدة الصعيدية، أم «سليم» عريس أمينة، ثم بعد ذلك «لبنى» الزوجة الثانية لسليم. واللافت للنظر هنا هو التجانس اللفظي بين حروف اسميّ أمينة ويامنة: فهل تنتمي السيدتان إلى عالمين مختلفين؟ أمّ أنّ أمينة هي يامنة ويامنة هي أمينة، ولكن بصور مختلفة متفاوتة في درجات استبطان الذكورة، كأيديولوجيا وأسلوب حياة؟ إن عالم أمينة ثابت لا يتغير فيه شيء، كذلك عالم يامنة، كما أنّ حلمهما في إنجاب الذكر واحد، وتقريبًا للأسباب نفسها. ولا تفوتنا الإشارة هنا إلى أن الذكورية ليست قاصرة على الرجال من دون النساء، بل أنّ ثمة نساء ذكوريات أكثر من الذكور أنفسهم، فالذكورية هي حالة فكرية وذهنية ونفسية ينشأ عليها الإنسان في سياق يغذيها، فيكبر مستبطنًا هذا الفكر في جُل تصرفاته وحياته.

لقد جعلت الكاتبة من عالم نساء القاهرة، عالمًا أجوف خاليًا من الطموحات الشخصية، بل إنها جعلت القاهريات منسحقات تمامًا في عالم الذكور ويَدُرْن في فلكه، كما تدور الكواكب في فلك الشمس. وحتى «مديحة» السيدة القوية، فإن قوة شخصيتها انحسرت في الحفاظ على زوجها واستعادته من المرأة الأخرى التي خانها معها.

إن حياة أمينة حياة روتينية مكررة؛ فلقد كانت قانعة بوظيفة في بنك، في نطاق سكنها، لتستكمل مسيرة أمّها التي كانت مديرة فيه قبل وفاتها، وتقول لصديقتها إنها ستعيش وتموت في هذا البنك، ليس لديها طموح خارج حدود منزلها، ولا خارج منطقة الزمالك، ولا حتى في فرع مختلف للبنك نفسه. لا تفكر أمينة سوى في زواجها من «سليم» الرجل الذي تحبه، وتريد أن تُفني كيانها فيه. أمينة سمّاها خالها بهذا الاسم، وهو الذي حُرِم وزوجته من الإنجاب، كي تكون أمينةً على حلم الأسرة. الّذي يتمثل في إنجاب الذكر الذي لم يستطع الخال وزوجته إنجابه، على أن تسمي أمينة أحد الذكور الذين سوف تنجبهم على اسم جدها لأمها كي تحيي ذكرى اسمه. وهذا يعيدنا إلى فكرة قولبة وتنميط الوظيفة الاجتماعية المطلوبة من المرأة، هي الزواج والإنجاب لا سيما الذكور. وظيفتها في الحياة ماكينة للإنجاب، وتحقيق أحلام المجتمع من حولها متمثلاً في عائلتها، وزوجها وعائلة زوجها، هذا الحلم هو: إنجاب الذكور، ذكر يحمل اسم والد زوجها، وذكر يحمل اسم جدّها، إلى ما لا نهاية له.

أكثر من ذلك، ذكرت أمينة في أكثر من موضع بوضوح إنّ حلم إنجاب الذكر هو حلم شخصي متجذر في نفسها هي أيضًا، وليس عبئًا مفروضًا عليها من خارجها «أريد رجلاً

مثل هذا الرجل»... وعندما طالبت بالطلاق من سليم، وقال لها ما مصير البنات، قالت: «البنات خذهم، هيسامحوني لما يعرفوا إنّي ضحيّت عشان أقدملهم أخ ... راجل... راجل حقيقي... متعرفش الست عايزة راجل أد إيه»... رددت في مواضع كثيرة أهمية أن تنجب ذكرًا تستند إليه عند كبرها، كأن البنات سوف يتخلين عنها مثلاً! إنها تستبطن هذه النظرة التي تصوّر المرأة كائنًا ضعيفًا لا يقدر على تحمل أعبائه بنفسه. ومعلوم أنه في الجاهلية كانت وجوه الرجال تسودّ عندما يُبشّرون بمولد أنثى، لكن في النصّ، نجد أن أمينة السيّدة المتعلمة المثقفة الثرية حزينة لأنّها علمت بنوع الجنين، وكان أنثى! «ما يذبح أمينة حقًّا أنّها علمت أنها حامل بأنثى»... «أمينة حزينة لأنها حامل بأنثى»... «كنت أتمنى أن يكون جنيني الأول ذكرًا، سليم حزين ما يذبحني أنّي خذلته»... «أصابها الغباء، خلقت لتحقق أحلام سليم وأحلام والدته». تجلس أمينة على طرف السرير لا تريد أن تذهب إلى المستشفى لتخرج مولودتها! هي تريد لها وللمولودة الموت قبل أن تأتي إلى الحياة. لم ترضع ابنتها من صدرها رضاعة طبيعية لتحمل قبل أن يمر العام في الجنين الثاني، كأنّه ماراثون أو سباق، وتعرّض حياتها للخطر كي تنجب الذكر... «مكملتش عام وحملت تاني عاوزة راجل يعيد اسم جدّها للحياة أتعكز عليه لما أكبر ويكون أخ لبنتها»، هل أمينة حقًّا مضطرة لكل ذلك فقط إرضاءً لسليم؟ أم أن هذه هي قناعاتها الشخصية التي تدفع بها إلى الهلاك في مقابل أن يأتي الذكر؟! كذلك «لبنى» الزوجة الثانية التي مثّلت طبعة أكثر رجعية من نموذج المرأة المنسحقة، تتلذذ بالركوع تحت قدميّ زوجها تخلع له حذاءه وجوربيه، وتراه الأمل والحياة والفرحة بالنسبة إليها. إنها ترضى بأوضاع جائرة كأن يهملها زوجها ويزورها في أوقات متباعدة ولا يحادثها كأنّها غير موجودة، بل أكثر من ذلك، فإنها تريد إنجاب الذكر بشدّة، وترفض أن تبرح دار الزوج إذا طلّقها، فهي لا تجد لنفسها عالمًا آخر غيره وبالقرب منه، وبالانسحاق تحت قدميه وبالتوسل إليه ألاّ يتركها.

أمّا «يامنة» السيّدة الصعيدية القوية التي تمثّل نمط التفكير والهيمنة الذكورية، فلقد مات زوجها وهي في سن صغيرة، وكان طفلها ما زال ينمو جنينًا في أحشائها، فحمّلته حلمها بأن يمتد اسم أبيه الراحل فيه ومن خلاله. إنها روتينية تمامًا كأمينة، لا تريد أن تغيّر عالمها ولا دارها: «كل شيء في دار عبد المجيد أبو عمران سيبقى كما هو». ترى يامنة تمامًا كما ترى أمينة أنّ الرجل هو مثل عمود البيت الذي يرفع البنيان كله، ووجوده يهدي النساء من حوله ويصيغ حياتهن، وفي كنف هذه السيّدة الذكورية تربى سليم، وتاليًا تشكل وفق مفهوم بيير بورديو لـ «البناء الاجتماعي للجسد» ذلك النمط الذكوري، الذي يستبطنه النصّ نفسه.

بحسب بورديو، تمتاز المجتمعات القبلية بتأسيس علاقات الهيمنة الاجتماعية على

أسس جنسية ويتم تقسيم الأفعال (بما فيها الأفعال الجنسية) وفق ثنائية المذكر/ المؤنث والأعلى/ الأسفل، والصلب واللين...[20]

من ثَمَّ، وفي ضوء الشرح السابق لمفهوم البناء أو التشكُّل الاجتماعي للجسد، نرى أن مجاز تشبيه سليم بـ«عمود البيت» يبدو مفهومًا وواضحًا. وفي موضع آخر من النصّ، نجد سليمًا في مونولوغ باطني يستنكر على نفسه أن يمسّ جسدَه القميصُ وردي اللون الذي أهدته له أمينة؛ لأنّه ترَبّى على «أنّ الألوان الهادئة الرقيقة لا تناسب سوى أجساد النساء»، و«أنّ أمّه سوف تضربه بالرصاص» إذا ما رأته يرتدي هذا اللون وهذا الجينز!، سليم أيضًا ترَبّى على عدم الابتسام. عندما سألته أمينة في ليلة الزفاف: «ندّلع الواد بإيه» ليرد: «ابن سليم عبد المجيد ميتدلعش... ابن سليم يتنده عبد المجيد... ويتولد راجل... راجل يا أمينة». في حقيقة الأمر هو سيولد كطفل طبيعي، لن ينزل من بطن أمّه رجلًا! لكنّه التشكل الاجتماعي للجسد قبل حتى أن يأتي إلى الحياة.

كذلك، فإن أزمة «عزت» والد أمينة مع مديحة زوجته، نبعت من أنّها لم تكن تشعره بـ«رجولته» وأنّه معها كان مجرد «تابع»، وهذا ما دفعه إلى خيانتها مع امرأة ضعيفة! ويقول بصراحة في النصّ: «هالة تشعره أنّه رجل... ضعف المرأة هو قوة الرجل»... «رقة المرأة هي نشوة الرجل... عزت يريد أن يشعر أنّه رجل»... «أمينة تقف أمام سليم كعصفور يقف أمام باب عشّه الوحيد... العصافير دومًا تبحث عن أعشاشها». كل هذه الحتميات عن قوة الرجل في مقابل ضعف المرأة، ما هي إلاّ تشكل اجتماعي للجسد ووظيفته في الفضاء العام، بحسب بورديو. وتاليًا، لم تقف الكاتبة في النصّ أمام حدث خيانة الزوج لهذه الأسباب، أو تفنيد خطئها، بل هي لم تهاجم هذه الفكرة قطّ، بل صوّرت عزت ضحية مديحة. ولا بد من أن نفسح مساحة في تحليلنا إلى الدور الكبير الذي تؤديه الممارسة «الجنسية»، والمشاهد الإيروتيكية في النصّ، ونتصور أنّ الكاتبة صوّرت الجنس بطريقة رجعية، تجعل من وضع المرأة مزريًا.

في مشهد سابق على الزواج، وقفت أمينة أمام المرآة عارية تنظر إلى جسدها الذي ستهبه لسليم في خجل، وهنا يظهر استبطان جسد المرأة كمثار للشهوة، وأداة للمتعة الجسدية والحسيّة. كما تُستَبطَن النظرة اللاواعية للحتمية الوظيفية الاجتماعية لجسد المرأة بوصفه مجرد وعاء بيولوجي لبذرة الرجل، ومستودع أحلام إنجاب الذكور. وفي الجزء الأخير من

(20) بيار بورديو، **الهيمنة الذكورية**، ترجمة سلمان قعفراني؛ مراجعة ماهر تريمش (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2009)، ص 24.

النصّ، راحت الدكتورة السعودية سهام تستشهد ببيت شعر لأم حمزة: «نحن مثل الأرض لزارعينا نبنت ما غُرس فينا». وعلى الرغم من أنّ الكاتبة ساقت مأساةً، قوامها تحميل المرأة «جريمة» إنجاب الإناث وما يترتب عليها من ظلم، إلاّ أنّها من ناحية أخرى رسَّخت مفاهيم ممعنة في الذكورية والأبوية حين استبطنت هذه النظرة عن الوظيفة الاجتماعية والجنسية للجسد الأنثوي كمجرد وعاء، أو أرض تنبت ما يُغرَس فيها.

كذلك في موضع آخر، تعرَّضت نور عبد المجيد لفكرة «العذرية» و«التغطية» كمعايير دالة على شرف الرجل والمرأة على حدٍ سواء، حين قال سليم لأمينة في ليلة زفافهما: «الراجل الحقيقي ميفرطش في جسمه بسهولة... أنا عمري ما قلعت هدومي قدام حد ولا حتى في البحر... أنا بِكر زيك!» لم تناهض الكاتبة هذه الأفكار، ولم تقدّم فكراً ثوريًا ينفيها، بل تماهت ذهنيًا مع الفكرة ورسختها. وبعد مشهد ممارسة الجنس مع زوجها في ليلتها الأولى تقول له: «أنا بفكر في نهى صحبتي... نفسي تتجوز وتلاقي الراجل اللي يخليها تحس... بس الظاهر مفيش أمل!... ويرد عليها سليم: نهى صعب حد يبص لها!». وهذا المقطع الكارثي يعطي رسالة أنّ جسد المرأة لا يتم تعريفه كجسد يشعر ويحس إلا إذا اقترن بجسد الرجل! ويستبطن تعليقًا كارثيًا آخر، هو أنّ شكل نهى الخارجي يعوق زواجها، كترسيخ جديد لا يتوانَى النصّ عن تذكيرنا به، وهو أنّ شكل الفتاة الخارجي وجسدها هما ما يحددان مصيرها، أو بتعبير فرويد الذي تم تجاوزه في الأدبيات الغربية منذ عقود «التشريح هو المصير». علمًا بأنّ هذا النقاش كان يدور بين اثنين متعلمين من طبقة ثرية، والرجل قاضٍ، ومع ذلك يرى أن شكل نهى مسؤول وحده عن تأخر زواجها! وبعد هذا المشهد الجنسي، تقول لنا أمينة إنّها حقًا تريد رجلاً، مثل هذا الرجل.

مثل هذا الربط الحتمي بين الجمال الشكلي والأنوثة، يجعلنا نستدعي تساؤل نوال السّعداوي في مناظرة تلفزيونية لها أواخر التسعينيات عن مفهوم «الأنوثة»؛ إذ عرّفتها بأنّها مفهوم طبقي سياسي اقتصادي: فالأنوثة تختلف من مجتمع إلى آخر، ومن طبقة إلى أخرى. هي لا تنفي الاختلافات البيولوجية بين الجنسين، لكن هذا لا يعني أن توضع المرأة في مكانة اجتماعية أقل. وهنا تأخذ السّعداوي على فرويد مصطلح الـ Anatomy Destiny أو أن التشريح هو المصير، الطبيعة متغيرة، ليست طبيعة المرأة والرجل هي نفسها منذ مئة عام، فجسم الإنسان وطبيعته يتميزان مع وظيفته في الحياة[21].

(21) نوال السّعداوي، «ما أسباب اضطهاد المرأة العربية،» برنامج الاتجاه المعاكس، مناظرة تلفزيونية عام 1998، منشورة على موقع الفيديوهات يوتيوب على الرابط التالي: <https://www.youtube.com/watch?v=DXF4hAnrti0>.

إن الأنوثة في نص نور عبد المجيد على لسان البطلة أمينة تتمثل في النعومة وجمال الملامح والرقة والشعر الناعم المنسدل على الكتفين، وتلك أوصاف بعيدة تمامًا من نهى. لذلك، فإن هذه الأخيرة تسخط على نفسها، وتصف لنا في مونولغ طويل كيف أنّها تكره شعرها «الأكرد»- بحسب النصّ- وكيف أنّها تذهب إلى مصفف الشعر كل أسبوع أو كلما غسلت شعرها؛ لأنّها لا تجرؤ أن تتخيل أحدًا يرى شعرها الحقيقي.

على الرغم من أنّ معظم نساء مصر لا يمتلكن شعرًا منسابًا، فإن المفهوم السائد لجمال المرأة بالنسبة إلى المجتمع غالبًا ما يعني الاقتراب من مظهر الأوروبيات، وتاليًا، عندما انتقلت الأوروبيات لتفضيل الشعر المجعد انتقلت هذه الصرعة بدورها إلى المنطقة العربية. وحاليًا، يموج مجتمع الفتيات بنوع من الثورة الخفية، وينتشر فيه مصطلح Heat Free الذي يعني ألا تُعرّض الفتيات شعورهن لأي حرارة بقصد الفرد.[22] هذه الثورة اقتصرت في البداية على فئة طبقية معينة، قادرة على أن تتحمل اقتصاديًا اتّباع «روتين الشعر الكيرلي» المُكلف، غير أنّها لم تلبث أن انتقلت إلى فتيات من فئات مختلفة، وفي بلدان عربية متعددة، وقد أصبحن مؤمنات بجمالهن الطبيعي، وبعدم اضطرارهن لإرضاء أي معايير جمالية شكلية تفرضها عليهن تصورات المجتمع الذكوري للمرأة الجميلة، وما يرتبط بمخالفة هذه المعايير من عنف رمزي.

هذا «العنف الرمزي» بحسب مصطلح عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو هو عبارة عن عنف لطيف وعذب وغير محسوس، وهو غير مرئي بالنسبة إلى ضحاياه أنفسهم، وهو عنف يمارس عبر الطرائق والوسائل الرمزية الخالصة، أي عبر التواصل، وتلقين المعرفة، وعلى وجه الخصوص عبر عملية التعرف والاعتراف، أو الحدود القصوى للمشاعر والحميميات.

إن المشاعر الداخلية لشخصية نهى جعلتها تستبطن حالة من الكره لشكلها، وانعدام الثقة في نفسها، وهذا وفق بورديو يدخل ضمن سياقات العنف الرمزي وفي ظل علاقات الهيمنة.[23] ومن ثمَّ، لا ترى نهى نفسها جديرة بأن يقترب منها رجل فضلًا عن اشتهائها أو أن يرغب في الزواج منها. كما أنّ النص يواصل ترديد الأفكار النمطية عن سن زواج الأنثى، الذي إذا ما تخطته يطلق عليها لقب «عانس»؛ فنهى ذات الثلاثين عامًا، التي بدأ الشيب يغزو شعيرات في رأسها، تواظب على صبغها لتخفيها وكأنّها جريمة، تجد أن أختها

(22) دينا أبو غزالة، «ثورة الشعر الأجعد في مصر،» تقرير لفريق عمل موقع بي بي سي عربي، منشور على موقعهم بتاريخ، 28 نيسان/أبريل 2018، <https://www.bbc.com/arabic/middleeast - 43815049>

(23) بورديو، **الهيمنة الذكورية**، ص 25.

الصغرى تزوجت وصديقتها أمينة مقبلة على الزواج، وهي أصبحت بتعبير النص «عانس لا ينظر إليها رجل». ثم تتساءل في حسرة: لِمَ لم يخلقها الله جميلة؟! كأمينة وكأختها التي كانت تحظى وهي صغيرة باهتمام أمهما فقط لأنها أجمل من نهى!

«علمت نهى أنّ روحها الجميلة وابتسامتها الساحرة ومرحها لن تنجح يومًا في الإيقاع برجل وسيمًا كان أم دميمًا. إنها عانس وها هي الشعيرات البيضاء تغزو رأسها وستصبح مضطرة إلى صبغها وإلى الذهاب كل جمعة في الصباح الباكر لتغسل شعرها عند مصفف الشعر حتى لا يرى حقيقته أحد...»

هذا الجزء من النص، وما سبقه، وما تلاه، ومعظم المونولوغات الباطنية لشخصية نهى، من أكثر الأجزاء استفزازاً في النص، وتنطوي على حالة مكثفة من التنمر والعداء الذي يستبطن العنف الرمزي بكل معانيه وأشكاله. وعندما انجذب شاب نحو نهى كان فقيراً لا يمتلك سيارة فارهة ولا عملاً جيدًا، وهذا استبطان مزدوج يحمل الطبقية مع الهيمنة الذكورية الذهنية في مقولة كارثية واحدة. وعندما تمت خطبتها بدت «دبلة الخطوبة» كأنها طوق النجاة بالنسبة إليها «الدبلة هي التي جعلت نهى تسير مرفوعة الرأس... ليست عانسًا أبدًا!... الدبلة دليل براءتها من العنوسة والدمامة»...

عندما أشار النصّ إلى عقدة نهى النفسية التي غرستها فيها أمها منذ الطفولة بالتفرقة بينها وبين أختها الأجمل منها، وذكر أنّها أرادت أن تواجه هواجسها وتذهب إلى خطيبها من دون أن تصفف شعرها، وأو ترتدي حمالة صدر تضاعف من حجمه الصغير، بدا أن ذلك الجزء يمثل بارقة أمل داخل النص لكن سرعان ما تم إجهاض هذا الأمل، لأن نهى لم ترفض تنميطها ودونيتها، ولم تقم بأي فعل ثوري حقيقي نسوي يهدم كل هذه التنميطات الجاهزة.

انتهت الحال بتطليق الزوجتين، وكان ذلك أيضًا في مشهد هو حكم وقرار من «سليم» القاضي العادل لا الزوج! هو أيضًا من امتلك في النهاية سلطة إصدار الأحكام وتصحيح الأمر من وجهة نظره هو، حتى الاستماع للمرأتين لم يحدث، بل تُركتا لدموعهما فقط، وأليستا أنثيَيْن؟ أمّا الكاتبة فتريد رجلاً!

خاتمة

توصلت الدراسة من تحليل بعض النماذج الروائية لكُتّاب وكاتبات من بلدان متفرقة في عالمنا العربي هي مصر والمغرب العربي والخليج، إلى أنه على الرغم من اختلاف الثقافات المحلية والظروف السياسية والاقتصادية لكل مجتمع، فإن تلك النماذج كافةً،

تنبثق من السياق التاريخي والثقافي، والنظام الأبويّ المُستحدث. وتاليًا، فإن ظاهرة استبطان النصوص الأدبية التي تدّعي أنها تقدم خطابًا تقدميًا في ميدان حرية المرأة منذ منتصف الخمسينيات، وحتى وقتنا الراهن، تكشف عن أن تلك النصوص لم تتجاوز المقولات التنميطية عن المرأة، بل إن الأعمال الروائية التي ربطت قضية حرية المرأة بتحرير الوطن من الاستعمار، كانت لها أجندة سياسية وفكرية واضحة ولها منطقها، وأنه على الرغم من تقدم الزمن بالمجتمعات الأبوية العربية، فإن الكتابات التي ظهرت في منتصف التسعينيات، أو مع الألفية الجديدة، لم تكن لها أي نزعة تقدمية حقيقية تمثّل حالة من الثورة على التنميطات السائدة. مع ذلك، فإنه لا بُدَّ من الإشارة إلى أنه خلال عقد التسعينيات، كان الأدب النسوي مزدهرًا بشدّة، ولمعت أسماء كاتبات نسويّات كثيرات راكمن على تجربة زعيمات الحركة النسوية والطلابية في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. غير أن السؤال الذي يبقى مُعلّقًا، ويحتاج حقًا إلى تفكير عميق هو: لماذا هذا النوع من الأدب الذي يستبطن خطابًا ذكوريًا يجعل الذكر مستريحًا ومطمئنًا في النهاية على مكانته وموقعه في المجتمع، بعد ثورة أشبه بزوبعة صغيرة في النصّ تعود بعدها له المرأة خانعة طائعة، هذا النوع من الأدب هو الرائج الذي يحقق مبيعات واسعة الانتشار، ويتحول إلى أعمال سينمائية ودرامية، ويحظى كتّابه بالشهرة والمكانة، بينما النسويّات الحقيقيات يعانين النبذ والكفاح المرير لكي تمر أفكارهن بأمان؟ وهذا التساؤل المهم لا بُدَّ من أن ينقلنا خطوة أكثر عمقًا نحو ضرورة فهم مجتمعاتنا، وعدم تقبل التغيير، وسبب الخوف من المرأة الحُرَّة، وبذل جهد كبير في محاولة كسرها وإعادتها لحظيرة المجتمع الأبوي، وذلك على الرغم من أن نسبة كبيرة من النساء يطعمن الرجال حرفيًا، ويُعِلْنَ العائلة اقتصاديًا. لماذا لم يمنحها ذلك سلطة حقيقية للتحرر من سلطة الذكر؟ وما هي البُنى الفكرية والمعرفية التي تسهم في تكريس هذا الوضع بدلًا من تغييره؟

إذا ما أردنا حقًا تغييرًا حقيقيًا في مجتمعنا، لا بُدَّ من أن نعيد التفكير الجاد في كل هذه التساؤلات ومحاولة الإجابة عنها، والإيمان بالتغيير المدروس، خصوصًا في ما يتعلق بميادين الثقافة والمجتمع؛ فحال المرأة تلزمه ثورة حقيقية في المجالات الفكرية، والتربوية، والأسرية، والسياسية، والتشريعية والقانونية. لكن المقاومة الحقيقية في سبيل التغيير الشامل، تأتي من تغييرات الممارسات اليومية (Ever - day - Life Practices) بدلًا من السعي وراء تغيير راديكالي، لن يطال سوى المظهر ويُبقي على الجوهر في تخلفه ورجعيته ويعيد إنتاج نفسه بصور مختلفة.

الفصل الرابع

الأرشيفات النسوية البديلة: المرأة والذاكرة نموذجًا

هدى الصدّة(*)

مقدّمة

ما زلنا نتحدث عن الصور النمطية للنساء في وسائل الإعلام، كأحد الأسباب وراء التمييز الذي تعانيه النساء في المجتمع. وعلى الرغم من ارتباط التنميط بعملية الإدراك وتنظيم المعلومات، فإنه مرتبط أيضًا بالانحياز لأفكار أو أيديولوجيات عن العالم، وعن موقعنا في هذا العالم، وعن رؤيتنا الآخر، وعن علاقات القوة المُعلَنة والمستترة. في هذا الإطار، نجد أن الصور النمطية عن الطرف الأضعف في أي مجتمع (النساء، الأقلّيات، الفقراء، المهمشون...) عادةً ما تكون سلبية وترسخ علاقات القوة غير المتوازنة. ينطبق هذا بصورة مباشرة على الصور النمطية عن النساء في علاقتهن مع الرجال؛ فالنساء في هذا الإطار عاطفيات غير عقلانيات، بحاجة دائمة إلى النُّصح والتوجيه من الرجال، تفرض عليهن «طبيعتهن» أعمالاً محددةً، إلى آخر هذه الصور المتداولة. إلا أنه عند النظر إلى الواقع المَعِيش للنساء، وإلى تفاصيل حياتهن، نجد تناقضًا كبيرًا بين تلك الصور النمطية وحَيوَات النساء في شتى المجالات. ومن ثَمَّ يتعين علينا البحث عن سُبل للتصدي لتلك الصور النمطية، والبحث عن مصادر ثقافية ومعرفية بديلة، كشرطٍ أساسٍ للقضاء على التمييز ضد النساء في العالم عمومًا، وفي العالم العربي خصوصًا.

تتناول هذه الدراسة أحد المصادر البديلة غير الرسمية التي تسلط الضوء على حيوات

(*) أستاذة الأدب المقارن، جامعة القاهرة.

النساء وعلى واقعهن المَعِيش، وذلك لسد الثغرات أو بالأحرى للتصدي للمحاولات الإقصائية التي تُمَارَس في وسائل الإعلام، والتي تُكَرِّس الأفكار الخاطئة والتمييزية عن النساء وأدوارهن في المجتمع. وأشير هنا بالتحديد إلى أهمية أرشيفات التاريخ الشفوي التي تُنتِج سرديات بديلةً من النساء وحيواتهن. فلقد أصبحت الشهادات والروايات الشفوية وسائل فاعلة وأساسية في المجال الدَّعَويّ لقضايا بعينها، بل أضحت جزءًا أصيلاً في الصراع حول الذاكرة الجماعية للمجتمعات المختلفة. بعامة، تؤدي الروايات، كل الروايات، دورًا مهمًّا؛ إما في تعزيز السردياتَ السائدة وإما في دحضها. وأذهب إلى أن روايات النساء وقصص حياتهن وتجاربهن من شأنها تشكيل سرديات مضادة للسردية المهيمنة، التي تساعد على تقييد حرية النساء وقدرتهن على المشاركة الفاعلة من خلال نشر أفكار ومعتقدات مُضلِّلة عنهن، وأيضًا من خلال إقصاء أصوات النساء والتقليل من شأن إسهاماتهنّ في المجتمع.

في هذا الخصوص، سوف أتناول بالعرض والتحليل أرشيف التاريخ الشفوي للنساء المصريات في مؤسسة المرأة والذاكرة، كنموذج للأرشيف النِّسْويّ الذي يهدف إلى إنتاج مصادر معرفية بديلة من النساء، تعكس التنوُّع والثراء الموجود في الواقع. وسوف أستهلّ الورقة بنبذة سريعة عن بدايات التاريخ الشفوي كتخصص أكاديمي وتطوره، ثم أتطرق إلى قضايا مرتبطة بإنشاء أرشيفات شفوية نسوية، ثم أقدم أرشيف التاريخ الشفوي النسوي في مؤسسة المرأة والذاكرة.

أولًا: عن التاريخ الشفوي

بدأ المؤرخون الاشتراكيون الاهتمام بالتاريخ الشفوي في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، إذ تركَّز اهتمامهم على تدوين حَيوَات الناس من الطبقات العاملة. وشهدت السبعينيات نشاطًا ملحوظًا في مجال التأريخ الشفوي مع تبلور اتجاهات بحثية رأت قصورًا في التاريخ الرسمي الذي يؤرِّخ لسيَر المشهورين والأغنياء وحياتهم، ويغفل حياة الناس العادية بسبب اعتماده شبه الكُلِّيّ على الوثائق والأوراق الرسمية. وهكذا، برزت أهمية التاريخ الشفوي كوسيلة فاعلة في تصحيح المعرفة التاريخية عن الفئات المُهمَّشة، إما بسبب الطبقة الاجتماعية وإما العنصر وإما الجندر، وأصبح منهجًا أساسيًا وفاعلاً في دعم حركات التحرُّر والحركات الاجتماعية الساعية إلى إحداث تغيير في علاقات القوة غير المتوازنة والسياسات السلطوية. ولعل من أهم المجموعات التي وظَّفت التاريخ الشفوي في خدمة أهدافها السياسية والاجتماعية، مجموعات تحرير المرأة. وأجابت المُؤرِّخات النسويات عن السؤال الذي طرحته حركات تحرير المرأة،

وهو :أين النساء في التاريخ؟ ولماذا ستُبعِدْنَ من الرواية التاريخية؟ وجاءت إجاباتهن في شكل مشروعات بحثية تُنقِّب عن النساء في الأرشيف التاريخي، وتبحث عن إشارات ووثائق أهملها التاريخ الرسمي والمؤرخون، حين رأوا أن أعمال النساء إسهاماتهن لا ترقى بالضرورة إلى مصافِّ المعرفة التاريخية الجديرة بالتدوين والحفظ. في هذا الإطار، دأبت المؤرخات النسويات على مدار العقود الأخيرة من القرن العشرين على استعادة الأصوات المنسية للنساء، وعلى تحدِّي السرديات السائدة التي استبعدت النساء، وعلى إدماج الجندر كفئةٍ تحليليةٍ في قراءة التاريخ وكتابته. وكان من أنجع الأساليب المستخدمة في كتابة تاريخ النساء جمع روايات شفوية عن تجارب النساء وتوثيقها، ومن ثَمَّ، نجحت النسويات بصورة ملحوظة في إحداث حركة بحثية داعمة لحركات تحرُّر النساء في العالم.

منذ البدايات، كان مجال التاريخ الشفوي مَحّلاً للجدل والنقاش حول مشروعيته، بل وذهب مؤرخون تقليديون إلى التشكيك في مصداقية المصادر وموضوعيتها، مقارنةً بما اعتبروه موضوعية التاريخ الرسمي، الذي يعتمد على وثائق رسمية. أما بالنسبة إلى التاريخ الشفوي للنساء العربيات، فلقد ظهرت أمامه تحدِّيات أخرى، تتعلق بالتاريخ الكولونيالي للمنطقة العربية ومحورية التمثيلات عن المرأة العربية في هذا التاريخ، وارتباطها الوثيق بالصراعات المحلية والدولية حول الهُويَّة والدولة الوطنية والاستقلال الوطني. بعبارة أخرى، تتعقَّد عملية توثيق أصوات النساء العربيات وتشكيل تصوُّرات عنهن في السياق المحلي والعالمي، بحكم سياسات الموقع ودلالات تلك السياسات في عملية إنتاج المعرفة ونشرها. إضافةً الى ذلك، نلمس ندرة ملحوظة في مجال التأريخ الشفوي في العالم العربي حتى نهايات القرن العشرين، لا سيَّما في ما يخص النساء.

لكن ما لا شك فيه، أن القرن الحادي والعشرين قد شهد تناميًا ملحوظًا في مجال الاعتراف بأهمية التاريخ الشفوي في كتابة التاريخ، وهو ما أدى إلى ظهور مشروعات بحثية ومراكز متخصصة ومواقع إلكترونية تهتم بتوثيق هذا التاريخ الشفوي. وكان هذا نتيجة العمل الدَّؤوب الذي قام به مؤرخو التاريخ الشفوي في السبعينيات والثمانينيات، حين نجحوا في تسليط الضوء على أصوات من لا صوت لهم، أسهموا في إنشاء أرشيفات شفوية لمجموعات مهمشة في المجتمعات المختلفة. وأيضًا، كان لنشأة مجال تخصُّصي في دراسات الذاكرة تأثيره الإيجابي في التأريخ الشفوي وفي إدراج الأرشيفات الشفوية ضمن المصادر التاريخية المُعترَف بها. ومن أهم العوامل التي ساعدت على انتشار التأريخ الشفوي في القرن الحادي والعشرين الثورة التكنولوجية في الإعلام الرقمي وفي شبكات التواصل الاجتماعي، وفي برمجيات الكومبيوتر المفتوحة. لقد وفرت التكنولوجيا الجديدة

أدواتٍ مبتكرة لجمع الروايات الشفوية وحفظها وإتاحتها، وصرنا نلمس هذه التطورات في العَالم العربي ونشهد ازديادًا ملحوظًا في الاهتمام بالرواية الشفوية وبإنشاء أرشيفات إلكترونية، ترتكز على الروايات الشفوية التي تتدخل في صنع الرواية التاريخية عن أحداث ماضية ومعاصرة.

ثانيًا: عن أرشيفات التاريخ الشفويّ النِّسْويّ

شهد العقد الأول من القرن الحادي والعشرين تناميًا ملحوظًا في عملية التوثيق وإنشاء أرشيفات شفوية توثق حيوات الناس وتجاربهم. ولقد كان للثورة التكنولوجية أثر بالغ الأهمية في تيسير عملية التوثيق وإتاحتها لجمهور واسع ومتنوع. إلا أنه في معظم الأحيان، تغيب المقاربة الجندرية في عملية التوثيق وتسود مقاربات تقليدية قاصرة من حيث محدودية رؤيتها، أو إغفالها علاقات القوة المُضَمَّنة في إنتاج المعرفة. فمن الأفكار الشائعة عن الأرشيفات الرسمية أو الوطنية، أنها تعبرّ عن الذاكرة الجماعية وتحافظ عليها.

لكن، وبالنظر إلى مقاربات ما بعد الحداثة لمسألة «الأرشيف»، نجد أنها تجاوزت فكرة سائدة وتقليدية عن الأرشيف، بوصفه مستودعًا محايدًا للوثائق والمخطوطات والمادة التاريخية التي تُمكِّن الباحثة من القيام ببحث موضوعي، أو إعداد بحث يقدم سردية تاريخية عنوانها الحقيقة. تم تجاوز هذا وتَبَنّي رؤية قوامُها أن الأرشيفات هي أماكن مُعبرِّة عن سلطة ما، أي مواقع تصبح الصراعات حول الذاكرة والتاريخ جزءًا أصيلاً من كينونتها أو السبب الرئيس لوجودها. لقد أصبح الأرشيف مجازًا محوريًا في أعمال نقاد ثقافيين، أمثال جـاك دريدا وميشيل فوكو، بل وصار إطارًا لمقارباتهم قضايا إنتاج المعرفة والذاكرة والسُّلطة[1]. لقد قام دريدا بتسليط الضوء على دور الأرشيف كأداة للسلطة في فرض السيطرة، وبيَّن أن أصل كلمة أرشيف يعود إلى كلمة يونانية هي «أرخيون»؛ بمعنى «منزل أو مكان أو عنوان، أو محل إقامة قاضي القضاة»[2]. أما ميشيل فوكو، فذهب إلى أن الأرشيف يقابل «قواعد ما يمكن التصريح به»[3]. كلاهما وضع الأرشيف في مركز القوة والسلطة، إذ أصبح التحكُّم فيه شرطًا من شروط الحكم والسلطة السياسية. وأدى تسليط الضوء على العلاقة بين الأرشيف

(1) Joan Schwartz and Terry Cook, «Archives, Records, and Power: The Making of the Modern Memory,» *Archival Science*, vol. 2 (2002), p. 4.

(2) Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, translated by Eric Prenowitz (Chicago, IL: Chicago University Press, 1995), p. 2.

(3) Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*, translated by A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon, 1972), p. 129.

والسلطة إلى نقلة نوعية في التصورات عن الأرشيف والقائمين عليه. ومن ثَمَّ، لا يمكن الآن للقائمين على الأرشيف التواري وراء دعاوى الموضوعية أو الحياد؛ لأنه بعد أن تم الاعتراف بالسلطوية الكامنة في الأرشيف، أصبح أيضًا بالإمكان مساءلة تلك السلطة والاشتباك معها والإصرار على معايير الشفافية في إدارتها[4]. على هذا الأساس، أضحت الأرشيفات مواقع صراع سياسي واجتماعي للمجموعات المُهمَّشة في سياقاتٍ متعددة، حيث قامت تلك المجموعات بتحدِّي سلطة الأرشيف وإنشاء أرشيفات بديلة أو مضادة أو موازية، تشمل رواياتٍ منسيةً أو مسكوتًا عنها أو مُشوَّهة في السردية المُضمَّنة في الأرشيف الرسمي. إن الاعتراف بمكانة الأرشيف كموقعٍ للصراع يسمح بمقاربة الوثائق وكل محتويات الأرشيف بوصفها «أدوات تقنيَّة للحكم» لا ينحصر دورها في وصف الواقع، بل يتعدى ذلك لدورٍ مهم في تشكيل الواقع وتوجيهه[5].

في هذا الإطار، تتجه الدراسات النقدية الحديثة في مجال الأرشيفات إلى التركيز على الممارسات السلطوية المستترة في الأرشيفات الرسمية التي تتبنَّى وجهة نظر ذكورية في إنتاج المعرفة ونشرها، والبحث عن آليَّات ومساحات مغايرة لإنشاء أرشيفات أكثر «موضوعية» أو غير إقصائية بقدر الإمكان. فكما نبَّه كثير من العاملين في حقل بناء الأرشيفات والمكتبات التاريخية، فإن الأرشيفات بعامة، هي «أدوات المُتحكِّمين في السلطة»؛ أي أدوات مَن يسعَون إلى فرض نظام معين ورؤية أُحادية عن الواقع، أو رواية تاريخية محددة عن مرحلةٍ زمنيةٍ ما. ومن ثَمَّ، فإن ممارسة السلطة: سلطة الاستبعاد وسلطة تعريف ما هو مقبول، وما هو غير مقبول، هي ممارسة أساسية في بناء أي أرشيف. إن الأرشيفات تؤسس لسرديات مهيمنة كما تؤسس لسرديات مضادة، وكلها تدخل في صراع حول المستقبل. والأرشيفات لا تحافظ على الذاكرة فحسب، ولكنها تصنع الذاكرة، بل إن ممارسة السلطة هي فعل يوميّ للقائمين على الأرشيفات.

الأرشيف، أي أرشيف، يضطلع بالضرورة بتشكيل روايات تاريخية عن أحداث أو حِقَب تاريخية أو مجموعات معينة من الناس. ومن ثَمَّ، فالأرشيف يؤدي دورًا أساسيًا في الصراعات السياسية حول الذاكرة الجماعية، ومن هذا المنطلق، نجد أن بناء الأرشيفات تحوَّل في كثيرٍ من الحالات إلى فعلٍ من أفعال المقاومة في مواجهة سلطة معرفية سائدة،

---

(4) Schwartz and Cook, «Archives, Records, and Power: The Making of the Modern Memory,» p. 2.

(5) Ann Stoler, «Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form,» in: Carolyn Hamilton [et al.], eds., *Refiguring the Archive* (Dodrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 2002), pp. 83 - 102.

تُقصي الآخر أو المختلف أو الأضعف. ومن الأمثلة على ذلك أرشيفات التاريخ الشفوي للسود في أمريكا، أو أرشيفات التاريخ الشفوي للنساء في مختلف الدول. وتُعَرَّف المعرفة البديلة بمغايرتها للمعرفة التي تحتويها الرواية الرسمية المهيمنة، التي عادة ما تكون رواية إقصائية أو منقوصة.

في هذا الإطار، يتميز أرشيف التاريخ الشفوي النسوي بأنه يستند إلى النظرية المعرفية النسوية التي تطرح أسئلة مغايرة عن ماهية المعرفة أو ماهية المعرفة الجديدة بأن تُعْرَف، وتنطلق من بعض الافتراضات الأساسية، وهي أن النظريات المعرفية السائدة في مجملها هي نظريات ذكورية ومنحازة للرؤية الذكورية عن العالم، حيث يحتل الرجل المكانة المُفَضَّلة، وحيث تهيمن مصالحه واهتماماته على عملية إنتاج المعرفة. وعلى سبيل المثال، ولأسبابٍ كثيرةٍ لا مجال للخوض فيها الآن، تم إقصاء النساء من دوائر صياغة المعرفة؛ وهو ما أدى إلى تهميش إسهاماتهن واهتماماتهن عدِّها موضوعات غير جديرة بالتدوين لأنها لا ترقى إلى كونها معرفة مهمة أو معرفة جديرة بأن تُحْفَظ. أما النظرية المعرفية النسوية، فهي تعيد الاعتبار لحيوات النساء ورؤيتهن في صياغة الأسئلة المعرفية، وفي تحديد ما هو مهم وجدير بالحفظ والتوثيق. الأرشيف الشفوي النسوي يشمل وجهة نظر النساء ويُبرز حيواتهن وتجاربهن، ويتضمن مادة ووثائق عن النساء كما الرجال، وروايات عن السياسة والمشاركة في المجال العام، إلى جانب روايات عن الحياة في المجال الخاص، وتفاصيل الحياة اليوميَّة، مهمّات النساء الأُسَرِيَّة وتربية الأطفال؛ أي تلك الممارسات والأمور التي لم تكن تحظى باهتمام المؤرخين التقليديين من الرجال. إن الأرشيف الجنْدريّ لا يفترض وجود تراتُبية بين ما جرى العمل على تسميته بأعمال الرجال وأعمال النساء، أو المجال العام والخاص، بل يُفكِّك التعارُض السائد بين العام والخاص، ويُبرز علاقات القوة غير المتوازنة بين الرجال والنساء ويبيِّن أسبابها وأثرها في صياغة الرواية التاريخية عن الحياة والناس. إن التاريخ الشفوي النسوي يُفَعِّل الحكمة النسوية الأشهر التي تقول، إنّ كل ما هو شخصي هو أيضًا سياسي.

الأرشيف الشفوي النسوي يوثِّق لحيوات النساء كما الرجال. ولكن، ولأسباب سياسية واعتبارات مرحلية، نجد بعض الأرشيفات النسوية توثِّق لحيوات النساء فقط وتسلط الضوء على أدوار النساء ومساهماتهن وقصص حياتهن، وتُبْرِز علاقات القوة غير المتوازنة التي رسَّخت للتمييز والتهميش. هذا قرار سياسي متعلق باللحظة التاريخية الآنية التي ما زالت النساء تعاني فيها الإقصاءَ والتهميش. الأرشيف الشفوي النسوي، مثله مثل أرشيفات الفئات المهمشة في المجتمعات المختلفة، يعمل بصورةٍ واعية على تعويض النساء عن سنوات الإقصاء من خلال تسليط الضوء على حيواتهن ومساهماتهن، ليس من منطلق الانحياز

السلبي ضد فئة أو مجموعة، ولكن من منطلق سد الفجوات المعرفية وتحقيق التوازن على المدى البعيد؛ أي الانحياز المرحلي، أو التمييز الإيجابي لمدة من الزمن، وذلك للعمل على طرح تصوُّرات مغايرة عن المجتمع والتاريخ ونشرها.

ثالثًا: عن المرأة والذاكرة(6)

تشكَّلت مؤسسة «المرأة والذاكرة» عام 1995 من مجموعة من الباحثات النسويات المهمومات بتغيير الصور النمطية للنساء في الثقافة السائدة، ارتكازًا على منظور الجندر، حيث رأين أن الصور النمطية والأفكار الثقافية السائدة عن الأدوار الجندرية، تعوق مجهودات المُدافِعات عن حقوق النساء في تحسين أوضاع النساء وحصولهن على حقوقهن. رأت المجموعة أن من أهم المُعوِّقات التي تواجه المرأة العربية، غياب مصادر المعرفة الثقافية البديلة بشأن أدوار النساء في التاريخ وفي الحياة المعاصرة. من ثَمَّ، قررت المجموعة اتخاذ شكل رسمي، يتيح لها الدعوة إلى تبنِّي منظور الجندر في دراسات التاريخ العربي والعلوم الاجتماعية بشكلٍ عام. والهدف من القيام بهذه الأبحاث المتخصصة هو إنتاج معرفة ثقافية بديلة حول النساء العربيات بعامة، والنساء المصريات بخاصة، وإتاحتها كمادة يمكن توظيفها في زيادة الوعي ودعم المدافعات عن حقوق النساء.

وعلى مدار ما يزيد على عقدين من الزمن، ساهمت «المرأة والذاكرة» في إنتاج معرفة جندرية من خلال عقد ندوات، وإقامة مؤتمرات متخصصة، وعقد ورش عمل وتنظيم تدريبات في مجال البحث النسوي، وإنشاء مكتبة متخصصة في دراسات المرأة والجندر وإتاحتها عبر موقعها الإلكتروني، وإصدار مطبوعات وكتب في موضوعات ذات صلة. كما تم إنشاء أرشيف التاريخ الشفوي للنساء المصريات.

في ما يخص أرشيف التاريخ الشفوي للنساء المصريات، فلقد عملت مؤسسة المرأة والذاكرة على إنشاء هذا الأرشيف بهدف توثيق ذاكرة النساء، التي هي مُكوِّن أصيل من مكونات ذاكرة الوطن والمجتمع؛ ومن أجل الحفاظ على تجارب النساء في المجالين: العام والخاص. هذا، ويتضمن الأرشيف حاليًّا رواياتٍ شفوية لمجموعتين من النساء بدأ العمل على جمعها وحفظها منذ سنة 1998؛ مجموعة الرائدات، ومجموعة النساء المنخرطات في الشأن العام في أعقاب ثورة 25 كانون الثاني/يناير 2011.

---

(6) <http://www.wmf.org.eg>.

1 ـ مجموعة الرائدات

بدأ العمل في مجموعة الرائدات في أواخر التسعينيات من القرن العشرين، وتم جمع قصص نساء مهنيات أو منخرطات في العمل العام. وكان الهدف من هذا المشروع هو توثيق حيوات الأجيال الأولى من النساء اللاتي مارسن العمل العام بأشكاله المختلفة: عملن في جمعيات أهلية أو شاركن في أحزاب سياسية، و/ أو التحقن بالجامعة في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، ومارسن مِهنًا مختلفة. إن هذه المجموعة من الشهادات تُعدُّ ثمينةً جدًا؛ لأنها تلقي الضوء على تفاصيل دقيقة في حيوات النساء في مرحلة تاريخية مليئة بالتحوُّلات الكبيرة في المجتمع. ومن ثَمَّ، تمثّلُ تلك الروايات مصادر غاية في الأهمية في التاريخ الاجتماعي والسياسي المصري. وتنتمي كل النساء في هذه المجموعة إلى الطبقة المتوسطة، وتم اختيارهن والتوصل إليهن إما من خلال العلاقات الشخصية لفريق العمل، وإما من خلال البحث في المصادر التاريخية أو في سجلات الخرِّيجات في الجامعات، على سبيل المثال لا الحصر. واستمر العمل على المشروع قرابة ثلاث سنوات تم خلالها جمع ما يزيد على مئة رواية لنساءٍ في السبعينيات أو الثمانينيات من العمر. وتطرَّقت الأسئلة إلى الخلفية الأسرية والتعليمية، والعمل أو النشاط العام، والصعوبات التي واجهت الراوية، وكلها كما هو واضح، أسئلة الهدف منها هو تحفيز الراوية على استرجاع المحطات المهمة في حياتها وتقييم تجاربها.

ويستند مشروع أصوات النساء المصريات إلى افتراضٍ أساسٍ عن أهمية التاريخ الشفوي في الوقت الحالي لدعم المحاولات الحاصلة لتحسين وضع المرأة في المجتمع. والتاريخ الشفوي هو التاريخ الذي يعتمد على الروايات الشفوية للناس الذين لم تُسلط عليهم الأضواء، وعن مظاهر الحياة في مجتمعاتهم، ولا يعتمد، كما هي الحال بالنسبة إلى التاريخ الرسمي، على الوثائق الرسمية التي تُعدُّ المصادر الرئيسة للتأريخ بعامة. هؤلاء الناس هم البعيدون من السلطة، والذين لا يرد ذكرهم في المصادر الرسمية التي تهتم في الأساس بمن هم قريبون من النخبة الحاكمة في مرحلة معينة. وفي الأغلب، كانت النساء من المجموعات المُهمَّشة في التاريخ الرسمي بعامة؛ ومن ثَمَّ أصبح التاريخ الشفوي للنساء من أهم المصادر المتاحة للإنصات إلى أصوات النساء التي ظلت صامتة طويلاً، كما تحولت هذه المصادر التاريخية البديلة إلى وثائق مهمة لإلقاء الضوء على بعض الجوانب المطموسة في تاريخنا الاجتماعي والسياسي بصورةٍ عامةٍ. أدت النساء دورًا بالغ الأهمية في مصر والعالم العربي خلال الجزء الأول من القرن العشرين الذي لا نعرف عنه إلا القليل. وتم التركيز على شخصيات معينة وتَجَاهُل شخصيات أخرى لأسبابٍ سياسيةٍ

واجتماعية. أما بالنسبة إلى الشخصيات النسائية التي كان لها حضور واضح ومعروف، فنجد أنه في معظم الأحيان، يتم التركيز على جوانب محددة من الشخصية، وتجاهل جوانب أخرى قد تكون على درجة عالية من الأهمية. إضافةً إلى ذلك، لم يلتفت التاريخ الرسمي إلى إسهامات النساء غير المشهورات، بالمعنى الإعلامي للكلمة؛ ومن ثَمَّ، تمّ استبعاد تجارب كثيرة غنية ودالَّة.

على هذا الأساس، اهتممنا كناشطات نِسْويَّات بإحياء ذاكرة النساء، وتسليط الضوء على إنجازاتنّ، وعلى أدوارهن المتعددة، وذلك من أجل مقاومة التصورات السائدة عن دور المرأة ومكانتها في المجتمع. وبوصفنا باحثات، تطرقنا إلى أسئلة الهُويَّة، وتشكيل الذات وتحديد معالمها، ذلك في إطار وعينا مخاطرَ صياغة تصوُّرات جوهرية وجامدة عن «الآخر»، وفي سياق ثقافي وسياسي مليء بعمليات إنتاج واستهلاك ذوات تمثيلية (Representative Subjectivities)، بعبارة أخرى، كنا دائمًا مَعنيّات بمساءلة الافتراضات النظرية والعملية لمشروعنا وإعادة النظر في منطلقاتنا.

في غمار اهتمام الباحثات النسويات بتوثيق تجارب النساء، ظهرت أسئلة جديدة حول كيفية فهم التجارب المحكية وتأويلها من قِبَل: كيف نفهم أشكال التعبير المعقدة والمتداخلة عن الذات؟ وإلى أي مدى نستطيع الوصول إلى استنتاجات عامة من واقع التجارب الفردية؟ وما السبيلُ إلى تفادي قَوْلَبة التجارب في أُطُر جوهرية؟ وعندما نقول المرأة، أو المرأة المصرية، أو المرأة العربية، فمن تكون تلك المرأة؟ وهل هناك فعلاً امرأة عربية واضحة المعالم، ومتميزة عن نساء أخريات في أماكن أخرى؟ في مقالة مهمة، تُحذِّر المؤرخة جوان سكوت (Joan Scott) من مخاطر تقديم «التجربة» كمرادف للحقيقة، أو مُعبِّرة عما هو حقيقي وثابت، وتطرح فكرة «التركيز على عمليات إنتاج الهُويَّة، وتأكيد التجربة بوصفها خطابًا؛ ومن ثَمَّ الالتفات إلى سياسات التشكيل في حدّ ذاتها»[7]. هكذا تنبهنا «سكوت» إلى تاريخية التجربة، وإلى أهمية التركيز على تفاصيل السياق الدقيقة، وإلى المادة النصِّية التي تؤثر في عملية تعريف الذات والهُوية.

وحول القضية ذاتها، تتساءل غاياتري سبيفاك (Gayatri Spivak) عمَّا إذا كان في استطاعة الصوت المُهمَّش التحدُّث، وعن قدرة المتلقِّي على الاستماع إلى الصوت المختلف، وذلك في ظل وجود أنساق ثقافية سائدة تحدد قواعد الخطاب الذي يوجه

(7) Joan Scott, «Experience,» *Critical Inquiry*, vol. 17 (Summer 1991), p. 794.

المعنى والوعي، ويشكل معالمهما[8]. ولقد مثَّل تساؤل سبيفاك تحديًا خاصًا لمؤرخي التاريخ الشفوي، الذين يحاولون استعادة أصوات النساء من خلال تدوين سيَرِهن الشفوية، ويعملون على إتاحتها إلى جمهور كبير، فلقد نبهتنا سبيفاك إلى قضيتين محوريتين: **الأولى**، تتعلق باحتمالات نجاح المتحدثة في التعبير عن نفسها وفي تشكيل ملامح ذاتها داخل إطار الخطابات السائدة. و**الثانية**، تتعلق بالأثر الناتج من كون الباحثة أو المناقِشة أو مُؤرِّخة التاريخ الشفوي، تقوم بدور وساطة بين الصوت والعالم. وهناك الكثير من السرديات الكبرى التي تتدخل في عملية إنتاج المعاني المرتبطة بسيرة حياة امرأة مصرية، كما تتدخل في عملية استقبال المعاني وفهمها. إننا ما زلنا متأثرين بخطاب الحداثة العربي، الذي تحول إلى سردية كبرى يقبلها ويُعيد إنتاجها المؤرخون الحداثيون. ومن ناحيةٍ أخرى، فلقد نجحت النظرية النسوية ونظرية ما بعد الاستعمار في تزكية سرديات كبرى أخرى عن أدوار النساء في تاريخ الشرق الأوسط. ويظل السؤال هو: كيف لنا أن نقرأ ونستنبط معانيَ من السير الشفوية لكي نفهم التغيرات الاجتماعية والثقافية في المجتمعات العربية بصورة جديدة، أو خارج أُطُر السرديات الكبرى؛ بخاصة في ما يتعلق بأدوار النساء في المجتمع؟

إن كل السيَر المُضَمَّنة في مجموعة الرائدات قيِّمة ومتميِّزة، وعلى سبيل المثال، كانت قصة حياة الدكتورة كوكب حفني ناصف من السيَر المؤثرة والغنية جدًا. وُلِدت كوكب حفني ناصف سنة 1905، وكانت الابنة الصغرى لعائلة مصرية من الطبقة المتوسطة مُكوَّنة من الأم والأب وثلاث بنات وأربعة بنين. عاشت كوكب وسط عائلة تقدس التعليم، ونجحت في توفير بيئة دافئة ومشجعة لأفرادها. كان أبوها حفني ناصف (1855 ـ 1919) من الشخصيات البارزة في المجتمع المصري، كان مُعلمًا، وقاضيًا، ومفتش تعليم، كما كان ضمن مؤسسي الجامعة المصرية. كان أيضًا يقرض الشعر، ويعطي من وقته ما يلزم للإشراف على تعليم أبنائه وبناته. وتُعدُّ كوكب الأخت الصغرى لمَلَك حفني ناصف، وهي من رائدات الحركة النسائية في مصر، وكانت تحظى بمكانة خاصة في عائلتها، وهو ما جعل موتها في سن مبكرة يمثل صدمة هائلة لعائلتها؛ خاصة لوالدها الذي تُوفي بعدها ببضعة أشهر. أما أمُّها، فتتذكر كوكب قوتها وعزيمتها، حيث كانت تشجع أولادها على الاستمرار في طريقهم، على الرغم من الصعاب التي تواجههم، كما نجحت الأم في الحفاظ على تماسك العائلة تحت وطأة ظروف سياسية ومعيشية قاسية. بعامّة، كانت العائلة مرتبطة ارتباطًا جذريًا بالحياة السياسية في ذلك

---

(8) Gayatri Spivak, «Can the Subaltern Speak?,» in: Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds., *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana; Chicago, IL: University of Illinois Press, 1988), pp. 271 - 313.

الوقت، كما كانت تمتاز بارتفاع مستوى تعليم أفرادها. في سنة 1922، حصلت كوكب على منحة لدراسة الطب في إنكلترا، لتعود إلى مصر عام 1932 وتصبح من أوائل النساء اللاتي مارسن مهنة الطب في العصر الحديث.

التحقت كوكب بمدرسة السَّنِية الشهيرة، وهي من أوائل المدارس الحكومية للبنات في مصر؛ إذ تأسست سنة 1889. وعندما اندلعت ثورة 1919 شاركت كوكب، وهي ما زالت تلميذة في المدرسة، في التظاهرات ضد الاحتلال، وأدت دورًا فاعلاً في تعبئة التلميذات الأخريات. ولهذا السبب، قررت ناظرة المدرسة، السيدة هاردينج، طرد كوكب وزميلتها منيرة روفائيل، ووصفتهما بأنهما «زعيمتا المشاغبات». إن سنة 1919 «كانت سنة سودا» كما تتذكرها كوكب، فلقد عانت الأسرة الوفاةَ المفاجئة لفردين من أفرادها، وكان لها أخَوَان في السجن، وكان على البقية تحمُّل تحرش البوليس. دخلت كوكب مدرسة الحلمية في نهاية العام نفسه، بمساعدة أصدقاء والدها في وزارة التربية والتعليم، لكن السيدة هاردينج كانت قد انتقلت بدورها إلى مدرسة الحلمية، واستمرت في معارضتها منحَ كوكب بعثة دراسية إلى إنكلترا. «قالوا لمس هاردينج، ما تخافيش على الحكومة البريطانية. مش حتقدر كوكب تقلبها»، تتذكر كوكب.

عن ذكرياتها في مدرسة الحلمية، تقول كوكب: «كنا عفاريت». ثم جاءتها بعثة كيتشنر لدراسة الطب في إنكلترا. تتذكر كوكب أن ممارسة مهنة الطب كانت من أحلامها، وفي كل مرة طُلِب إليها كتابة موضوع عن أمنياتها في المستقبل، كانت تتمنى أن تصبح طبيبة. مرة أخرى، وقفت مس هاردينج في طريقها، وعارضت ذهابها إلى البعثة. نصحها موظفون في الوزارة بتحسين علاقتها مع مس هاردينج، إلى أن تحصل على الترشيح الرسمي للبعثة، ونجحت في ذلك فعلاً وسافرت إلى إنكلترا سنة 1922. تستمتع كوكب باستعادة ذكرياتها عن مرحلة البعثة، بوصفها مرحلة سعيدة، حيث أمضت في إنكلترا عشر سنوات، صعبة ولكن مجزية على أكثر من مستوى. تعقد كوكب مقارنات كثيرة بين الإنكليز في إنكلترا، والإنكليز في مصر: كانوا «حاجة تانية». وتشكر العائلة التي أقامت عندها خلال مدّة دراستها، فلقد كان أفرادها يحترمونها ولم يحاولوا قط التأثير في أفكارها أو معتقداتها؛ ويختلف هذا الموقف عن موقف الإرساليات التبشيرية في المدارس الإنكليزية في مصر، حيث كانت المُدرِّسات يحاولن التأثير في التلميذات المصريات. عادت كوكب إلى مصر سنة 1932، وعملت في مستشفى كيتشنر. وعندما أعلنت بريطانيا دخولها الحرب العالمية الثانية، استقال بعض العاملين في المستشفى بينما استمرت هي في وظيفتها، لأن حلمها كان أن يتحول هذا المستشفى إلى مستشفى

مصري. شيئًا فشيئًا، نما المستشفى، وأصبحت هناك ممرضات مصريات مُدرَّبات تدريبًا جيدًا، ثم تحول المستشفى إلى مستشفى جامعي وأصبحت هي الطبيبة الأولى. وفي سنة 1964، أصبح المستشفى تحت إشراف وزارة الصحة وواصلت العمل فيه حتى سنة 1965، ثم تقاعدت وكرَّست حياتها لتربية أحفادها.

إن قصة حياة كوكب مُرَكَّبة وتلقي الضوء على أحداث تاريخية مهمة في مصر، كما تحكي عن موقع أسرة صغيرة من الطبقة المتوسطة، قاومت الاحتلال البريطاني بطرائق مختلفة، وعن تجربة امرأة نجحت في تحقيق حُلْمها بأن تكون طبيبة على الرغم من العراقيل والصعوبات التي اعترضت طريقها.

2 ـ مجموعة النساء المنخرطات في الشأن العام

أما المجموعة الأساسية الثانية، فهي عن النساء اللاتي انخرطن في الشأن العام في أعقاب ثورة 25 كانون الثاني/يناير عام 2011. ولقد بدأ العمل في المشروع في أيلول/سبتمبر عام 2013، حيث توجّه إلى قطاع واسع من النساء من مختلف الأيديولوجيات والمواقف السياسية والأجيال العمرية، كما استهدف مُشارِكاتٍ لَهُنَّ تاريخٌ وباعٌ طويل في العمل السياسي أو التنموي، إلى جانب نساء انخرطن للمرة الأولى في العمل العام أو العمل المجتمعي متأثرات بحالة الحراك وانفتاح المجال العام. تم توثيق ما يقرب من 100 رواية للإجابة عن أسئلة عن خلفياتهن الاجتماعية والسياسية والأسرية، وعن تجاربهن ومشاركتهن في أحداث بعينها، وعن رؤيتهن للثورة والتغيير، كذلك عن التغييرات التي طرأت على علاقتهن بأسرتهن أو بأصدقائهن أو بدوائرهن بسبب التقلبات السياسية، وأخيرًا عن علاقتهن بالشارع والشعور بالأمان من عدمه. تمّ توجيه أسئلة أيضًا خاصة بقضايا الجندر ووضع النساء في المجال العام، عن رأيهن في أسباب العنف ضد النساء، عن انطباعاتهن عن ازدياد العنف أو انحساره، عن مدى تأثير كونهن نساء في قدرتهن على المشاركة في المجال العام؛ وبخاصة في أوقات الأزمات والتحوُّلات الكبرى.

من ضمن الأسئلة التي وُجِّهت إلى الرّاويات، كان هناك سؤال عن علاقتهن بالشارع، كما سبق القول، وما إذا كُنَّ قد لاحظن تغييرًا في تلك العلاقة؛ خصوصًا بعد اندلاع الموجة الثورية في كانون الثاني/ يناير عام 2011. ولقد تنوعت الإجابات وتمايزت، وفقًا لخبرات كل راوية وخصوصية ظروفها واهتماماتها وشخصيتها. اختلفت شهادات الراويات أيضًا وفق اللحظة الزمنية التي تمتّ فيها المقابلة، فالمقابلة تتأثر وتتشكل في معظم الأحيان،

بحسب موقف الراوية من أحداث بعينها، وبحسب قراراتها في اختيار الإطار السردي الحاكم لروايتها. على سبيل المثال، سنجد أدناه مقتطفات من روايات النساء عن التغييرات التي طرأت على علاقة بعضهن بالشارع بعد ثورة 25 يناير عام 2011. وهذه المقتطفات ما هي إلا تعبيرات عن خبرات وتجارب تمّ استدعاؤها في لحظة زمنية محددة، وفي سياق معرفي وشعوري محدد. في الوقت نفسه، فإن تلك اللمحات تساعدنا على فهم ظواهر اجتماعية محددة مرتبطة بمراحل تاريخية معينة ومتمثلة في خبرات النساء وتصوُّراتهن عنها وعن أنفسهن.

أ ـ ريم

«بالنسبة للشارع أنا حسيت إني بقيت أقوى في الشارع. وحسيت إن عندي الجرأة أعمل حاجات أكتر في الشارع، وده سببه مجموعة الأصدقاء اللي كونتهم بعد الثورة، وانضم ليهم أصدقاء قدامى، لكن الغالبية العظمى دلوقتي بقت أصدقاء بعد الثورة».

ب ـ إيمان

«أعتقد إنه اختلف لأن البنات بقت أقوى وأجرأ. إحنا كنَّا بنخاف ودايمًا عندنا مشكلة إن لا ما تواجهيش وما تخشيش في معارك عشان انتي اللي هاتتهاني وانتي اللي هتتبهدلي. البنات ما بقوش بيفكروا بالطريقة دي. ممكن يخشوا في معارك وممكن يواجهوا وأعتقد إن ده الحل الأمثل. السبب إن إحنا خسرنا أو اتأخرنا الفترة دي كلها إننا ما كنَّاش بنواجه، إنه كان عيب إنك تواجهي».

ج ـ مارينا

«في الوقت العادي أنا شايفة إنه العلاقة بتسوء. كمية الانتهاكات بتكتر والموضوع بيبقي بشكل فج جدًا والناس يا بتسكت يا بتتدخل بشكل سلبي. قليل قوي لما حد بيتدخل بشكل إيجابي، مثلاً يقف معايا لو أنا زعقت لحد... كنت حاسَّة أحيانًا الناس بتتكسف شوية على دمها... بس دلوقتي الناس بقت بتحمي بعض في الغلط وفي التحرُّش. أنا حاسة برغم إنه وضع الشارع بيسوء ما بقتش أخاف».

د ـ داليا

«حبيته جدًا أول 18 يوم لأني أول مرة أحس إن الشارع لنا. بامشي في الشارع 3 و 4 و 5 الفجر ومش قلقانة من أي حاجة، قبل التنحِّي بيوم فاكرة لما قعدنا 24 ساعة الخطاب بتاع لم أكن أنوي الترشح، طبعًا انتي لو كنتي في اللحظة دي جوَّه الميدان

مش في أي ميدان تاني فاكرة إن البني آدمين كانوا عبارة عن قطعة لحم لزقت في بعضها، أوقات الناس كانوا بيمشوا رافعين إيديهم لفوق عشان ما تقلقيش وأنا فعلاً كنت باوصل لمراحل إن أنا مش قادرة أتنفس لأن أنا قصيرة والناس أطول مني، وفي الزحمة دي كلها عمري ما حسِّيت إن بني آدم جرح جسمي بإيديه، بعنيه، بأي نصيبة... كنت مطمنة جدًا للشارع وفي مرات كتير جدًا نزلت من مركز هشام مبارك للميدان 3 و 4 و 5 الصبح زي ما كلنا كنا بنعمل. أحداث التحرش بالنساء واستهدافهم خلت علاقتي زفت بالشارع وسيئة جدًا».

هـ ـ فاطمة

«في أماكن كانت بتاعتي قوي، مثلاً وسط البلد، الحتت اللي بنقف فيها جنب كنتاكي، السكة، التحرير، هشام مبارك دي كلها كانت بتاعتي، الأرض المحررة. في أماكن طبعًا دلوقتي بتمشي فيها وتحسي إنها اتاخدت منك، كل منطقة عابدين ومن أول محمد محمود من عند عابدين والقصر العيني وانتي داخلة كلها أسوار اتاخدت منك تمامًا».

و ـ ليلى

«علاقتي بالشارع طبعًا اتغيرت تمامًا، بمعنى إنه حصل نقلة حقيقية. أنا كنت بانزل أصوَّر في الصفوف الأولى في محمد محمود وبامشي في الشارع الصبح... أنا كنت طول الوقت عاملة فيها السَبَع رجالة لأنه كنت باشتغل في المسرح وكنت ساكنة في 6 تشرين الأول/أكتوبر وكان أحيانًا كتير البروفة بتخلص متأخر... لكن بعد كده حصلت مواجهة حقيقية واكتشفت إنه في حاجات بتتطور في مجتمعاتنا وبتوصل لما هو أصعب من مجرد إنك تبقي بالنسبة للناس شخص غريب، لأنك مسيِّبة شعرك وشعرك كيرلي ومعظم السائد إن البنات تبقي محجبة، فدي لافتة للنظر فتلاقي 10 رجالة بيبصوا عليكي وانتى معدية في الشارع، وأصبح في انتهاك حقيقي للست بشكل عام يومي ومستمر وبكل الأشكال وبكل الطبقات وبكل الطرق: في الإعلام وفي الأغاني وفي الإعلانات بقت فيها مبالغة وبقت مستفزة، وطبعًا بالتزامن مع كل الاعتداءات الجماعية اللي حصلت في الميدان. وحصل لي مواجهة حقيقية مع نفسي وعلاقتي بالشارع عدت بيها بمراحل قاسية لأنه بقى عندي عنف وغضب وجنون وبقيت أصرخ في الشارع، أغنِّي في الشارع بصوت عالي وفي حالة هيستيرية، ما بقتش بس فكرة التحرش هي بقت كمان لإحساسي بإنه أنا ست فأنا مضطرة أتعامل مع كل النظرات حتى لو كانت نظرات عادية».

كلمة أخيرة: أرشيف التاريخ الشفوي النسوي: أرشيف الأمل

تظل عملية بناء أرشيف تاريخ شفوي نسوي، أو أي أرشيف بديل، يجمع مادة مغمورة وروايات منسية بهدف بناء مصادر لكتابة سردية تاريخية بديلة أو مضادة للسردية السائدة، عمليةً يشوبها الكثيرُ من المصاعب والمحاذير. فالأرشيفات، كل الأرشيفات، ليست بالبُنَى البريئة أو المحايدة ولكنها، أداة من أدواتِ جماعة ما تسعى إلى فرض نظام ومعايير قد تكون سياسية أو أخلاقية بهدف دعم مشروع قومي أو فئوي أو اجتماعي أو سياسي، والترويج لسردية تحقق مصالح أو تسترد حقوق فئة أو مجموعة معينة في المجتمع. قد تكون هذه السردية التي يتبناها أرشيفٌ ما سرديةً بديلةً أو مقاومة أو مضادة لسردية سائدة أو مهيمنة، ولكنها سردية، أي السردية البديلة، في نزاع مُعلَن أو مستتر مع سرديات أخرى. على هذا الأساس، فالأرشيف يظل دائمًا ساحة للصراعات الفكرية والسياسية. الأرشيفات النسوية لا تدَّعي الحياد ولا تسعى إليه ولكنها تسعى إلى بناء سرديات مُركَّبة تتحدى السردية السائدة، وتُبرز آليَّات القوة أو السلطة التي تمارسها. إن الأرشيف النسوي يحكي الرواية التاريخية مع الأخذ في الحسبان عنصر الجندر كأداة تحليلية؛ أي أنه يشمل وجهة نظر النساء وحيواتهن؛ ومن ثَمَّ فهو يتضمن مادة ووثائق عن النساء كما الرجال، عن الحياة والسياسة وطرق الطبخ وتدبير المنزل... أي أنه ليس مقصورًا على إبداعات النساء وتفاصيل حياتهن فقط. الأرشيف النسوي لا يفترض تراتُبية بين أعمال الرجال وأعمال النساء، أو بين ما يدور في المجال العام والمجال الخاص، بل يُفكِّك التعارُض السائد بين العام والخاص ويحاول إبراز علاقات القوة وديناميات السلطة، وأثرها في المجال الاجتماعي والسياسي والثقافي في سياق تاريخي محدد.

إضافةً إلى ذلك، فإن الأرشيف النسوي في العالم العربي يواجه تحدياتٍ كثيرةً، من أبرزها الاستخدام السياسي لمسألة المرأة في الخطاب الكولونيالي عن العالم العربي، كما العالم الإسلامي، لتبرير التدخل في شؤون بلاد كثيرة بدعاوى إنقاذ النساء المسلمات أو العربيات من ظلمٍ يُمارس ضدهن في مجتمعاتهن بسبب الثقافة السائدة. وفي المقابل، هناك أيضًا الاستخدام السياسي لمكانة النساء لدعم خطاب وطني يدافع عن أصالة مُتخيَّلة. نحن نواجه مشكلة تسليط الضوء على قضايا بعينها في المجتمعات العربية دونًا عن قضايا أخرى، فيصبح العنف ضد النساء في صدارة الموضوعات التي تُثار دائمًا في المحافل الدولية، حينما يتعلق الأمر بالشأن العربي. وهناك حقيقة لا جدال فيها هي أن العنف ضد النساء يُعَدُّ مشكلةً في المجتمعات العربية كما في مجتمعات كثيرة في العالم وتحتاج إلى عمل كل المهتمين بالشأن العام ومجهودهم وتركيزهم. ومن ثَمَّ، لا يمكن تحت أي مسمى

السكوت على تلك المشكلة. والتحدِّي هو: كيف نبني أرشيفات نسوية تشكّل سرديات مغايرة لما هو سائد أو مهيمن، وتتجاوز التركة الثقيلة لموضوعات محمَّلة بأبعاد سياسية مُعقَّدة؟

مع اعتبار كل ذلك، يظل أرشيف التاريخ الشفوي للنساء المصريات في المرأة والذاكرة، يبعث على الأمل والتفاؤل. ليست كل الروايات المُضمَّنة في الأرشيف مبهجة أو عن انتصارات وإنجازات، بل إن بعضها أليم ويحكي تجارب قاسية مملوءة بالإخفاقات والمعاناة. وليس الهدف من أرشيف التاريخ الشفوي تسجيل انتصارات وإنجازات للنساء بهدف الاحتفال بها وحسب، وإنما القصد هو تسليط الضوء على تنوُّع تجارب النساء، وعلى دحض الخطابات السائدة التي تُنمِّط النساء وتحصرهن في أدوار مُكبِّلة لطاقاتهن، القصد هو تأكيد قدرة النساء على الفعل وإحداث تغيير في ظل ظروف صعبة. إن توثيق لحظات الضعف والانكسار في بعض الروايات، لا ينمُّ عن تخاذل أو تراجع، وإنما يرصد الصراعات الإنسانية والمتغيرات التي تؤثر في النساء كما الرجال. في نهاية المطاف، نجد أن روايات النساء تُعبِّر أبلغَ تعبير عن قضايا المجتمع وعن الصراعات والتحديات التي تواجه الأجيال المتلاحقة. إن الأرشيف النسوي يُولِي أولوية لقضايا الجندر، ومن ثَمَّ، يكشف عن المسكوت عنه في المجتمع، عن علاقات القوة غير المتوازنة التي تؤدي إلى التمييز ضد النساء؛ تاليًا يفتح الطريق أمام النساء والرجال في سعيهم نحو بناء مجتمعات تسودها قِيَمُ العدل والمساواة.

الفصل الخامس

السِّير النسائية البديلة: ليبيا نموذجًا

فاطمة غندور(*)

توطئة

كُنَّ عشرات من النساء، تتقدمهنّ سيدة على كرسي متحرّك، لم تفارق صورة مغدورها الشاب واجهةَ قعدتها تلك، سنة ونصف قَضَينَها في ميدان محكمة بنغازي، وأمام المحكمة العليا بطرابلس، تعلقت مطالبهن القضائية الحقوقية بالكشف عن قائمة ضحايا جريمة سجن أبو سليم عام 1996 وهم مئات الرجال، فيهم قُصَّر، قُتلوا غيلة؛ لاحتجاجهم على تركهم عامين من دون محاكمة مع سوء معاملة وانتهاكات، وقد امتنعت السلطة عن تسليم جثامينهم أو إتاحة معلومات تكشف مقابر أولئك الضحايا. وفي تظاهرتهن ليلة الخامس عشر من شباط/ فبراير عام 2011، عَلَت أصواتهن ونادَيْن أهل مدينة بنغازي بالانتفاض والثورة، وقد اعتُقل المحامي والمسؤول الإعلامي لملف الضحايا، وخرج الناس خلفهن. إنها لحظات وثَّقتها كاميرات وبثَّت فيديو مباشرًا على مواقع الإنترنت وقنوات فضائية. هي ليلة تلتها نهارات انطلقت فيها الثورة في أكثر من مدينة ليبية، وبرزت المرأة مُبادرةً وفي أكثر من ميدان، خرجت في المقدمة حقوقيات وطبيبات وإعلاميات وفنانات ومقاتلات، وواصلن التظاهر بميدان الثورة إزاء كل حدث، في مخاض أشهرها الثمانية عام 2011 وما بعدها. خرجت أصواتهن عاليةً بمطالبات الثورة للعالم، لكن أدوارهن التي رُوِّج لها بعد الثورة ستُختزل في مطبخ الثوار- وإعدادهن الوجبات لجبهات القتال.

تُدافع النساء اليوم عن تاريخهن ويناضلن لأجل الإقرار والاعتراف بأدوارهن في السِّلْم والحرب، وبإسماع الصوت احتجاجًا، وإطلاق بيانات وحملات بالمطالبات في الميادين

(*) أستاذة في كلية الفنون والإعلام، جامعة طرابلس.

وعبر وسائل الإعلام بتعدُّد وسائطها. وتتضافر جهود منظمات دولية لتُقدم التقارير عن أوضاعهن في كل المجالات، وفي ضوئها تخرج اللوائح والعهود والمواثيق. تنخرط ناشطات ببلدانهن مُستقلَّات أو بمنظمات مدنية ينتهجن الرصد والدراسة والبحث عن تحسين أوضاعهن الحقوقية المدنية، وقد حقَّقن بالفعل تقدمًا ملموسًا. والمرأة الليبية، على الرغم من العوائق الأمنية ومع انتشار السلاح، فإنها راحت تناضل في عدة جبهات، وتحقق قفزة سياسية غابت عنها نصفَ قرن مترشحةً لمقاعد البرلمان في انتخابات 2012 و2014 ولجنة الدستور 2014، مع كوتا في المجالس المحلية، فضلاً عن أنها تواجه قُوًى ظلامية تحاول الرِّدَّة بها إلى الخلف. وإزاء هذه القوى العدائية للحياة، تحتاج النساء إلى خريطة طريق تُثبت جدية الخطو وفاعلية الدور الذي يُقوي أثرهن في مساعي نضالهن، وفي مجال صُنع القرار والتمكين السياسي والاقتصادي.

إن النساء يترسَّمن بنضالهن، مقاومة كتابة التاريخ بوجهة نظر واحدة مرتهنةً لعلاقات القوى التي تحتكر المعلومة والاعتراف، ومن ثَمَّ حق الأرشفة؛ فالتمييز والإقصاء لمفاعيل النساء يُدار بعدة قواعد: أبوية مُعلنة تراها الأضعف وغير الجديرة، وأيديولوجيا دينية تُتَرْبِس على مفاهيمها البالية، أو حين تفرض السلطة القائمة سرديَّتها، فتُغتال الذاكرة كما اغتيلت منذ قرن ويزيد، مقصيةً أحداثًا نضالية نِسْويَّة، ومتجاهلةً حراك رائدات النهضة النسائية الليبية المحاذية والمتساوقة مع حركة تحرُّر نساء المنطقة والعالم، وفي أول القرن العشرين معايشتها حروبًا وأوبئةً وصراعاتٍ وهجرةً ونزوحًا، وإن حكمتها ظروف جيوسياسية واجتماعية واقتصادية؛ إذ ذُكرت ليبيا وقتذاك، كثاني أفقر بلد بالعالم صندوق الرمال وبلا موارد، لكنها واجهت تلك الخطوب بالتقدم بدورها، وسجلت مُنجزَها متجاوزةً الظروف الحرجة.

في هذه الدراسة، نُسلِّط الضوء ونُعمل القراءة للسيَر البديلة المُهمَّشة: فِعلُهُن باليدِ واللسان في المقاومة الوطنية، وفي التأصيل للتعليم والثقافة والعمل التنموي والسياسي. ونقترح ختامًا توصياتٍ كمعالجة تأصيلية للاعتراف وإعادة الاعتبار والأرْشَفَة للسير البديلة، تعتمد آليات على المدى القريب والبعيد، المحلي والعربي؛ لأجل سردية نِسْويَّة مُستحقة.

نستند في ذلك إلى مبدأ المساواة وعدم التميز وتكافؤ الفرص، ذلك المُنْشَد الحقوقي الأساس في كل خطط التنمية الإنسانية والمستدامة الأممية والعربية، وهنا المُنجَز التأسيسي كرأسمال رمزي اجتماعي، مُلهم لكلِّ مدافع عن حقوق النساء؛ ولأجل تحقيق توازن عادل بمواجهة سردية ظلت غالبة.

أولًا: الإطار المنهجي

1 ـ أهداف البحث

على ما سبق، تأتي أهمية الكشف عن رائدات وفاعلات في حقبة مُهملَة ومنسية، واستقراء إسهاماتهنّ، كَسَيَر بديلة متجاوزة السائد، بالإحاطة برِهاناتها السياسية والجغرافية والمجتمعية، ومستندة إلى أهداف تتمركز في ما يأتي:

أ ـ إعادة الاعتبار للتاريخ المهمَّش لرائدات ليبيا، والدعوة إلى إعادة قراءة ذاكرة التاريخ بِكُلِّه، وبوجهة نظر أخرى، وكفعل من أفعال المقاومة بمواجهة تسلُّط أبوي ظلّ يحتكر أَرْشَفَة التاريخ والذاكرة.

ب ـ التوثيق لتاريخ الحركة النسوية ومفاعيلها ورموزها المناضلة على عدة جبهات، وهذا دور مستحق مع غياب مراكز المعلومات عن المرأة الليبية على الصعيدين: الرسمي والمستقل.

ج ـ تقديم النموذج والقدوة في العمل والمبادرة، لمَن كُنَّ بجهودهن صورة بديلة من كل ما يكرس التبعية والدونية، لمن كُنَّ المُؤصِّلات لأجل أن تتقوّى بتاريخهن أجيال لاحقة من العاملات لأجل حقوق النساء.

د ـ استعادة السيَر البديلة لا يعني جمودًا عند لحظة أو حنينًا متحيزًا للماضي، بل يعني المعرفة المُقدِّرة للمعافرة والاعتراف بالجهود؛ فسيرورة التاريخ تواليـًا، تصير مفاعيل نضالية على مستويات متعددة ودروسًا وسردياتٍ نستعيدها لأجل خلق القدرة على المكاشفة والقراءة المنصفة التي تنظر إلى السياقات، ولا تتعالى بزمنها الآنيّ، وما تحقّق لها.

2 ـ إشكاليَّة البحث

إن تاريخهن لم يُكتب بعد، وقد تعرَّضت الذاكرة الجمعية الليبية إلى تسلط غاشم بتعمُّد الإقصاء والحجب للمعرفة، والاعتراف والإنصاف بتدوينها وأرشفتها؛ ومن ثَمَّ البحث والقراءة الموضوعية لمفاعيلها، فما كُتب ووُثِّق طوال عقود أربعة (1969 ـ 2011)، اعتمد انحيازَ السلطة ووجهة نظرها وانتقاءاتها الإقصائية. وحتى ما نال حظًّا من الحفظ والتوثيق من المؤسسة الرسمية، وفيه ما تضمَّن أرشيفًا معتبرًا لمرويَّات شفوية لتاريخ حركة الجهاد والمقاومة الليبية، فقد سار أغلبه وفق معايرة انتقائية لشخصياتها وجغرافيتها، والنساء في ذلك تعرَّضن لمظلومية فادحة، فما خصَّهن من جهد المؤسسة لا يتجاوز عدد أصابع اليد

الواحدة. وقد جابهت السلطة القائمة تاريخهن باتهاماتٍ طالت انتماءهن الوطني، وإن شاركها في ذلك الحَيْف رجالاتٌ ممن تولّوا أدوارًا قبل انقلاب عام 1969 الذي قاده العقيد القذافي، وقد تعرضوا لمحاكمات مجحفة تولتها محاكم شعبية ولجان ثورية أصدرت أحكامًا بالسَّجْن أو منعًا من ممارسة وظائفهم، ومن نَجَوْا غادروا البلاد، فيما انكفأت رائدات في الظل داخل البلاد وخارجها، وعومل تاريخهن كصفحة من سيرة بلاد وتاريخها، طُويت وأُهيل عليها الغبار.

3 ـ منهج البحث

هو منهج دراسة الحالة للريادة النسائية الليبية، وذلك بتتبُّع تاريخ الحياة بما فيها من شواهد وخبرات، ومحاولة استقراء وفهم السياقات والتحوُّلات التاريخية والمجتمعية المساندة والمعرقلة، إذ توافرت عيِّنة من الرائدات كحالةٍ مبحوث فيها، أُتيحت لي مقابلتهن مباشرة أو عبر الوسائط الإلكترونية، وتم جمع المعلومات في شكل خريطة أسئلة عامة وخاصة، تقصَّدت سيرتهن: ولادة، ونشأة وعائلة، ومحيطًا، وظروفًا وقيَمًا، سادت زمن الرائدة واشتغالها، والعوائق التي واجهت خيارها في تحقيق الريادة، مع الاطلاع على شواهد ووثائق مثَّلت: أوراق تخرُّج وتوظيف، وبيانات مؤسسية، كجمعية النهضة النسائية، ومُدوَّنة فوتوغرافية تُبرز وقائع وأحداثًا أقامتها الرائدة أو شاركت فيها محليًّا وعربيًّا ودوليًّا. كما تمت الاستفادة من مقابلات وشهادات أفراد من عائلات الرائدات، كُتبت على مُدوَّنات ومواقع التواصُل الاجتماعي، وذلك بعد التواصل والتأكد من مصادرها التي شهدت زخمًا لافتًا، وفي ما أُتيح البوحُ به بعد ثورة شباط/فبراير عام 2011، متمثلاً في المادة المكتوبة كتعريف أو سيرة، وصور تُعرَض للمرَّة الأولى، مما احتفظ به مُقرَّبون من الرائدات أو مهتمون بالذاكرة الوطنية. وهذا كله يحتاج إلى عملٍ مؤسّسي لرصده ومراجعته وتَعَهُّد أرشفته بنُظُم حديثة تجعله متاحًا للاطلاع أو البحث.

4 ـ مصطلحات البحث

حين انطلقت حركة تحرير المرأة مع عشرينيات القرن العشرين، ساد مصطلح النسائية في عناوين الأدبيات المُدافعة، كُتبًا ودوريات ومؤتمرات، أو جاء متبوعًا بتسميات المؤسسات الأهلية المدنية التي خرجت وقتذاك، محددةً أن عضواتها من النساء. وفي ليبيا أيضًا، كان الوضع كذلك، وخرجت الأدبيات: كتبًا ومقالاتٍ صحفية تحمل المصطلح نفسه، ومع أول انطلاق للمنظمات المتعلقة بحقوق النساء، ومن نماذجها جمعية النهضة النسائية 1953 والاتحاد النسائي الليبي 1963، ترسَّمت المصطلح ذاته. وما لا شك فيه

أن الرائدة حميدة العنيزي وبعض رفيقاتها من الرائدات، مع تردُّدهن على تركيا، ثم مصر، وتوالِي توافد الليبيات من مَهْجَرهن، فإنهن ساهمن بدورهن في تبنِّيه، مُعبراتٍ عن تشارك المساعي والمطالبات العربية والدولية بأهمية تحرير المرأة.

وبحسب التتبُّع التاريخي لطلوع حركة حقوق المرأة، فإنها حملت مصطلح النسائية كحركة اجتماعية مع أول خُطْوها، وانحصار قضاياها الأولى في حق الخروج للتعليم وحق العمل، ومقاربتها من منطلق الدور الوطني. ومع تطور موضوعات النساء وتوسعها، فكراً وفلسفة، وتعدُّد تيارات سجالاتها في الغرب كالنِّسْويَّة الاشتراكية والنسوية الليبرالية والنسوية الراديكالية، حصل الانتقال لمصطلح النسوية، من حركة نسائية إلى فكر وأطروحات نسوية؛ فهي «اتجاه ذو مراحل، وطيف عريض، ومتغيرات وبدائل شتى»[1]. وصار فضاء موضوعاتها يتنامى ويلامس قضايا الفكر السياسي والاقتصادي، وحرية الجسد والإبستمولوجيا، كما تنامى موقع وخيارات النوع. أي أن مصطلح النسوية طلع مع تعمُّق الأطروحات، ومع صيرورة التاريخ، ومع ما حصدته النساء أيضًا، وإذا سلمنا باجتماع النسائية والنسوية تحت مظلة المسألة الأُسّ، وهي الدفاع عن حقوق المرأة ورفض الفجوة النوعية، فإن «الفضاء النسائي جزء من الفضاء النسوي الكبير؛ لأن الفضاء النسوي مهتم بطرح جميع أوضاع النساء ومهتم بطرح الحلول لها»[2]. ولعل ذلك ما حدا بالرائدة صالحة ظافر المدني، في سبق مفاهيمي، لأن تُورِد مصطلح النسوية عام 1946، فكتبت بالخصوص: «لقد أنْحَتْ عليَّ إحدى صديقاتي باللائمة، بعد نشركم كلمتي المتواضعة التي دعوتُ فيها إلى معالجة الشؤون النسوية وإعطاء هذه الشؤون أهميتها في صحيفتكم»[3].

5 ـ الحدود الزمانيَّة للبحث

إن الإطار الزمني للدراسة، ومحاولة القراءة بما توافر من مقابلات شخصية ومعلومات تاريخية ومصادر وثائقية، جعلني أذهب إلى تقسيمها زمنيًّا على النحو الآتي:

الموجة الأولى: من العشرينيات وحتى الأربعينيات من القرن العشرين، وذلك مع بروز التحديات الوطنية الكبرى: استعمار وحرب، ومجاعة ووباء، ونظام أبوي. كانت أيقونة هذه الموجة، حميدة العنيزي التي ملكت الوعي وروح المبادرة والقدرة الثورية التعبوية،

---

(1) يمنى الخولي، **النسوية وفلسفة العلم** (لندن: مؤسسة الهنداوي سي أي سي، 2018)، ص 11.

(2) هند محمود وشيماء طنطاوي، **دليل للمبادرات النسوية/النسائية الشابة**، تحرير مزن حسن وأمل المهندس؛ مراجعة أحمد الدريني (القاهرة: مؤسسة نظرة للدراسات النسوية، 2016)، ص 16.

(3) شريفة القيادي، **رحلة القلم النسائي الليبي** (مالطا: منشورات إلقا، 1997)، ص 20.

ضمن مُمهِّدات بناء مشروع طرح قضايا النساء ومقاومة الخطاب السائد. وحاذتها رائدات من جيلها في بنغازي، مثل بديعة فليفلة، وفي الغرب الليبي مثل زكية شعنان أول معلمة بالإقليم، وصالحة ظافر المدني بما لها من أثر المهاجرة الفاعل، وإن ترسَّمت خُطًى حددتها في كتاباتها عام 1946، ثم جاء أول بيان لها عام 1949 حول قضية نشر التعليم والتثقيف لأجل محاولة إحداث تغيير للعلاقات الاجتماعية.

الموجة الثانية: على مدار الخمسينيات والسيتينيات، بما شهدته من تصاعد بارز لمفاعيل الرائدات في مجال التنمية والمجتمع المدني والكتابة الصحفية والمُنتَج الثقافي الأدبي، وعقد اللقاءات والنقاشات الفكرية والمشاركة العربية والمُثاقَفة مع الآخر، من نساء الحقبة تلميذات حميدة العنيزي، رائدات في إعلاء الصوت بالمطالبات بحقوق المرأة. أما أيقونتها، فهي خديجة الجهمي معلنة ذاتها الفاعلة. وهي حقبة شهدت المطالبة المُعلنَة بالتمكين السياسي خلال تظاهرة عام 1963 والتي ترسَّمت نتائجها في التعديلات الدستورية بمنح حق التصويت للنساء .

الموجة الثالثة: تشمل السبعينيات والثمانينيات، وتميزت بفورة نشاط الحركة الطلابية (1976) بجامعات بنغازي وطرابلس والزاوية، واندلاع حركات الاحتجاج، وإعلان الموقف الفكري والسياسي من السلطة الحاكمة ما بعد انقلاب عام 1969، وفضح الخلل في البنية الفكرية الممانعة للدَّمَقْرَطة والحقوق المدنية. ولقد قوبلت طالبات جامعتَيْ بنغازي وطرابلس بمواجهة نابذة لمواقفهن، وفيهن مَنْ دخلن السجون وتعرَّضن للعنف النفسي والجسدي في مكاتب التحقيق الأمني، ثم الإقصاء والنبذ بمنعهن من التعاطي في المجال العام، وقارَب كل ذلك قرارات المنع من مواصلة الدراسة والتوظيف الحكومي ومنع السفر. بعد تلك الأحداث، تَموْقَع النشاط النسائي، ضمن أُطُر النظام أُحادية التوجه، كالاتحاد الاشتراكي والمقاومة الشعبية والتشكيلات الثورية والراهبات الثوريات، مع سيادة مشروع العَسْكرَة (التجييش) لكل المؤسسات المدنية.

6 ـ مصادر البحث

مع غياب العناية بالتوثيق والرصد الذي يتقصَّى أدوار الرائدات، وباعتبار أنه كلما كان الأرشيف «أداة من أدواتِ جماعةٍ ما تسعى إلى فرض نظام ومعايير سياسية وأخلاقية تحقق

مصالحها»[4]، فقد انحصرت المصادر[5] الرسمية والخاصة في بعض الإصدارات التي لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة. ولقد ظل هذا الوضع أربعين عامًا، حيث صدرت بضعة كتب ذهبت نحو التعريف والشهادات المبتسرة عن رائدات مثل حميدة العنيزي، وسيرة ذاتية مسجلة لخديجة الجهمي، ولعلها الوحيدة التي حُفِظَت سيرتها. أما ما أُتيح للنشر الخاص، وأُذن له بالتداول فكان عن أُمّ الخير العوكلي شاعرة معتقل البريقة، ومختارات لخواطر وأشعار خديجة الجهمي، وكتابًا توثيقيًا لمقالات وشهادات عن زعيمة الباروني، وتوثيق حلقات رحلة خديجة عبد القادر إلى لندن. وظلت الدوريات والجرائد والمجلات التي تؤرِّخ لمرحلة تطارح سجالات أفكارهن ومُنتجَهُن الثقافي، محتجزةً بمخازن مؤسسات الدولة، ثروة مُهدَّدة بالضياع وتحت طائلة المحو والاندثار مع أثر عوامل الطبيعة والزمن، إذ يُتقاعس عن حفظها بوسائل التقنية الحديثة. وما يلفت الانتباه غياب ملحوظ لكتاب السيرة الذاتية[6] والحوارات[7]، أو قراءات تقدم الاعتراف بمنجزهن، أو تتصدى بالنقد المنهجي والموضوعي لمسيرة الحركة النسائية الليبية.

ثانيًا: الإطار التطبيقي: مدخل تاريخي موجز

قبل أن نُبين مفاعيل الريادة للمرأة الليبية، يجدر بنا معاينة المرحلة التي طلعت وانبثقت من أرضيتها إسهامات الرائدات، والسياقات التاريخية والسياسية التي تفاعلن معها، ومن

---

(4) هدى الصدة، «منهجيات الأرشيف البديلة: الأرشيف النسوي نموذجًا،» موقع المجلس العربي للعلوم الاجتماعية، 15 آذار/مارس 2019، <http://www.theacss.org/pages/fora - and - debates/857/>.

(5) المصادر (حتى كتابة هذه الدراسة)؛ الكتب: نشر خاص: عبد العالي بوعجيلة العوكلي، **شاعرة معتقل البريقة أم الخير العوكلي** (1997)؛ عزيزة الشيباني، **خواطر بنت الوطن** (طرابلس: المكتبة العلمية العالمية، 1997)، وعبد الله سالم مليطان، **زعيمة الباروني: رائدة الأدب النسائي في ليبيا** (طرابلس: دار مداد، 2009).

أما بالنسبة إلى الكتب نشر حكومي: أمينة حسين بن عامر، **المرأة الليبية إبداع وإشعاع: حميدة العنيزي ونصف قرن من الريادة التعليمية في ليبيا** (طرابلس: مركز جهاد الليبيين، 2005)؛ أمينة حسين بن عامر، **نصف قرن من الإبداع: خديجة الجهمي** (طرابلس: مجلس الثقافة العام، 2006)؛ أسماء مصطفى الأسطى، **أنا خديجة الجهمي** (طرابلس: مجلس الثقافة العام، 2006)، وخديجة عبد القادر، **ليبية في بلاد الإنجليز**، تقديم وإعداد فاطمة غندور (طرابلس: مجلة شؤون ثقافية، هيئة الثقافة والإعلام، 2009).

(6) سير ذاتية نشر خاص صدرت بعد الثورة الليبية 2011: رباب عبد السلام أدهم، **دروب الحياة** (طرابلس: الفرجاني للنشر والتوزيع، 2013)، وعائشة الكبتي، **أول مذيعة تلفزيون ليبية**، إعداد وتحرير فاطمة غندور (طرابلس: ميادين للصحافة والنشر، 2018).

(7) أول كتاب حوارات مع الرائدات: نشر رسمي: فاطمة غندور، **نساء خارج العزلة** (طرابلس: المركز الليبي للدراسات التاريخية، 2012)، ونشر خاص: فاطمة غندور، **نساء الربيع العربي** (طرابلس: ميادين للصحافة والنشر، 2020).

ذلك زخم التراث الشعبي اللامادي من شعر وملحمة وقَصّ وأُمْثُولة، والمادي كالصور التشكيلية متمثلة في ما تصنعه من حاجيات بيوتهن وأسرهن. هذا أُسُّهُ النساء الراويات الحافظات حاملات وحاميات الثقافة الشعبية، من كُنَّ مدرسة للقيَم والموروثات الاجتماعية التي تُثَقِّف النشء وتعدُّه للحياة من خلال المفاهيم والأعراف السائدة.

وبعد ذلك، جاء الالتحاق بالمدارس الحديثة المنتظمة التي فتحت أبوابها عام 1842 تقريبًا في العهد العثماني الثاني، وقد أُتيحت في بدايتها لأبناء الموظفين والضباط، «وخوف الانضمام إلى تعليم المدارس المستنصرية، كسب أبناء العامة فرصة الالتحاق بالمدرسة الابتدائية، ويؤرخ لمُفتَتَح التعليم الابتدائي للبنات عام 1898، المُسمَّاة بالمدارس الراشيدية، ثم الإعدادية، ومعهد المعلمات مع العام 1903»[8]، ونشير هنا إلى إهمال متابعة الأرشيف العثماني ورصده، لتبيان قائمة المُبْكرات تعليمًا بأكثر من مدينة ليبية، قبل إقفال المدارس عام 1910 مع ظهور ممهدات الاحتلال الإيطالي لليبيا. وتجدُر الإشارة إلى ما شهده العهد العثماني الثاني والعاصمة اسطنبول من استقطاب رجالات وزعامات النهضة، وصدى مشاريع الإصلاح الوطنية، وإطلاق «مجلس المبعوثان» وهو البرلمان الذي جمع ممثلي شعوب الإمبراطورية، ومنهم العرب وبخاصة الليبيون، ممن حملوا بطاقات المُواطَنة العثمانية وعملوا تحت مظلتها. ولقد قاربت كل هذه الظلال طفولةً وصبًا وتعليمًا في الراشيدية، بعضٌ من الرائدات الليبيات، كزكية شعنان، وجميلة الأزمرلي، وبديعة فليفلة، وصالحة ظافر، وحميدة العنيزي.

1 ـ نساء المقاومة والجهاد الليبي

عند أرْشَفة المرويَّات المسجلة والمُدوّنة لحركة المقاومة الوطنية، ومعارك الجهاد ضد الاستعمار الإيطالي، غُيبت أدوار النساء واستُبعد طرح السؤال حولهن جمعًا توثيقيًا وبحثًا في الذاكرة النضالية. وذلك على الرغم من تعدد جبهات مفاعيلهن؛ إذ قاسين ظروف العيش المضني، فمع خروج الرجال المقاتلين إلى ساحات قريبة وبعيدة، تحمَّلن مسؤولية اقتصاد بيوتهن في زمن القهر والجوع والمرض، وقد برزت منهن مقاتلات اخترن مواجهة المعتدي دفاعًا عن حياضهن. ويحفظ التاريخ الشفوي أسماء نماذج منهن توارثتها الذاكرة الجمعية، كالمجاهدة مبروكة العلاقية من مدينة صبراته غرب طرابلس، والتي عزَّز والدها فيها قيَم الفروسية والشجاعة؛ فركبت الفَرَس، وحلقت شعرها، وشاركت في معركة جادو

---

(8) أحمد محمد العاقل، «التعليم الحديث في ليبيا: منذ بداية العهد العثماني الثاني حتى عام 1950،» مركز المؤرخ للدراسات التاريخية والأثرية، ص 9، <https://bit.ly/3a6oUZd>.

ومعركة طويلة السوق، عام 1917. كانت مبروكة تقاتل منفردةً وتنصب الكمائن لعدوِّها. والشاعرة والمجاهدة مبروكة الوكواك [9] من المرج (شرق ليبيا) التي تواصلت وزوجها مع عمر المختار شيخ المجاهدين الليبيين، في قلب ملاحم الجهاد الوطني، فاعتُقلت وزُجَّ بها وعائلتها في معتقل سلوق، ثم سُجنت لتحريضها المقاومين وقيامها بمَهمَّات جهادية، كُلفت بها أثناء المعارك اعتمادًا على حيَلها في التنقل. وامتلكت مثيلاتها في مجتمع البداوة والريف روحًا معافرة وثقةً بالنفس، وذلك لما حظيت به المرأة من وضعية مستقلة مكَّنتها من ممارسة دورها في الفضاء العام؛ إذ إن بعض القبائل في الشرق الليبي يُنسب فيها الابن لأمِّه، وعند الطوارق تتم وراثة السلطة في القبيلة من طريق الأم، وتستقبل المرأة ضيفها في مناخ من الثقة تعززه أعراف الجماعة المرعية، ومما عُرف من تقاليد يتأكد لنا خيار المرأة وتقرير مصيرها باختيار شريك حياتها، وذلك في ممارسة عُرفية، تُسمَّى «مقاعد أصحاب الصوب»، حيث تجتمع الفتاة بشباب من قبيلتها تُجالسهم وتختبر معارفهم وحضور بديهتهم، سواء عبر نص شعري أو قول مأثور متبادل، وغالبًا ما تطرح الفتاة لغزها الذي يمنح فكهُ صك الفوز بقلبها لزوج المستقبل، والحضور شهود.

أرَّخت الشاعرات الشعبيات في نصوص ملحمية كل تفاصيل الوجع والألم؛ ما مثَّل شعر المقاومة من قَبيل ما نظمته مريم الحجلا، وأُمّ الخير العوكلي، وفاطمة بن عثمان. وذلك توثيقًا لما أعمله الاستعمار من سياسة الأرض المحروقة بإعدامات المحاكم الصُّورية، كما بالنفي والتهجير إلى جُزر الموت الإيطالية، والمُعتقلات التي كانت سجنًا تُحاصَر فيه العائلات وتُعاقب من دون ذنب، ويجوس فيها المرض والموت الجماعي.

2 ـ مفاعيل الريادة للمرأة الليبية

أ ـ الزعيمة النسوية: حميدة العنيزي

أما في ما خصَّ الزعيمة النِّسْويَّة **حميدة العنيزي** تحديدًا، فإن المسار التاريخي لنضالها ومفاعيلها لأجل تحرُّر المرأة الليبية ونيلها حقوقها، تم على مرحلتين مَثَّلتا خريطة طريق مشروعها النسوي زعيمة ورائدةً وطنيةً وعربية.

- **المرحلة الأولى**: ارتبطت بظروف تاريخية حرجة وقاسية، «فحميدة وُلدت عام 1892 بمدينة بنغازي من جيل تأسس في تعليمه مع نهاية الحقبة العثمانية الثانية في ليبيا،

---

(9) مبروكة الوكواك، انظر صفحة الفيس بوك باسم الشاعرة والمجاهدة مبروكة الواكواك العرفي، <https://ar-ar.facebook.com/wakwakia>.

ضمن نخبة تعلمت في المدرسة العثمانية الراشيدية. ولتفوقها تحصلت على فرصة تطوير تعليمها بمعهد المعلمات بإسطنبول، تركيا عام 1910»[10]. خمس سنوات في أول رحلة لها خارج مدينتها، قاربت فيها أوضاعًا ومتغيرات، منها مفاتيح اليقظة ورموز النهضة العربية، ممن وُجِدوا بعاصمة الإمبراطورية، وتعرفت إلى زميلات لها طليعيات من دول مختلفة، فتفتحت على عوالم برزت فيها مُمهِّدات مطالبات رفع صوت المرأة وحقها في المجال الخاص والعام. لكنها حين عادت إلى بنغازي، اصطدمت بوقائع الاحتلال الإيطالي (1911 ـ 1943) والممارسات التي قلبت أحوال المدينة، وألقت بثقلها على الأوضاع المعيشية: حرب وجوع ومرض، مثلث البؤس يجوس بين الناس ومُعقبات وباء الطاعون عام 1904، الذي حصد الأرواح وخلَّف ضحايا من الأيتام والمُعْوَزين من الفئات المُهمَّشة، وأصداء حراك وطني ومقاومة شعبية، دفعت الثمن غاليًا بملاحقتها وغلق كل سبل الحياة بوجهها، فلقد كان القهر والقمع يطال كل فئات المجتمع.

وسط هذه الوضعية المتخلخلة، انبرت المعلمة حميدة، واستنفرت طاقاتها في مقاومة ترفض الارتكان للحاصل، على الرغم من أن الطريق وعر وشائك. فتحت حميدة فصلاً دراسيًا في بيتها عام 1917 لتعليم البنات، وبدأت بفتيات العائلة والجيران، واعتمدت منهجًا تعليميًا، مما درسته وطوَّعته بما يلائم مبتدأ الخطو. كانت حولها تدور حساسيات ورفض ومعارضة ذكورية، في مجتمع لم يرَ فعلها أولوية في ظروفه الراهنة. كانت المرأة هي الطرف الأضعف، كما عبَّرت حميدة عن ذلك في مقابلة صحفية معها كمُؤسِسة للتعليم النسوي الوطني أثناء الاحتلال الإيطالي وبعده: «كان مجرد إقدامي على العمل وقتذاك في حد ذاته نضالاً، إذ واجهتني صعوبات وصعوبات، منها التقاليد والاستعمار، وقد جُوبهت من أجل هذه الرسالة بتهمة أنني أُعلم البنات في بيتي»[11]، لكن مسار المجابهة جعلها تستثمر كل هدوء حذِر، والأوضاع حرب تجوس بنيرانها، فتُوسع دائرة طموحها تجاه تعليم النساء ومحو أميَّتهن، وتعمل جهدها لإعادة افتتاح معهد المعلمات بحي (البِركة) وتصير المديرة والمعلمة، وتسهم في تخريج أول دفعة. كُنَّ خمسين طالبة مثَّلن الرعيل الأول والنواة الأولى عام 1921، وهو موعد مبكر إذا ما قيس بتاريخ مثل هذه الخطوة في معظم الأقطار العربية. وحين واجهت حميدة قرارًا متوقعًا من الإدارة الإيطالية

(10) غندور، نساء الربيع العربي، ص 123 - 126 (مقابلة مع السيدة نجاة طرخان وهي ابنة أخ الرائدة حميدة العنيزي (طرخان)).

(11) نقلاً عن: شريفة القيادي، رحلة القلم النسائي الليبي (طرابلس: دار إلقا، 1997)، وعدد مجلة المرأة، العدد 6 (10 حزيران/يونيو 1965)، ص 6.

بقصر التعليم على المنهج واللغة الإيطالية، سرَّبت سرًّا المنهج المصري، وساعدتها في ذلك مُجايِلتُها بديعة فليفلة.

في زمن طالت الضربات القاسية النسيج الاجتماعي، خاضت حميدة مشروعها الأهلي، وبما يُؤرخ للمَأْسَسة وجدوى العمل المنظم ما سيبصم دربها تواليًا، وكان مفتتحهُ جمعية للفئات الهشَّة الضعيفة من الأيتام وذوي الاحتياجات الخاصة وأبناء ضحايا الحرب والطاعون، وهي على الأرض تجوب الأحياء. كانت حميدة صوت الفقير والمُهمَّش والمحروم، وملكت مقدرةً وتأثيرًا، جعلها صاحبة صوت مسموع يجد قبولاً عند التجار الصغار الذين امتلكوا قدرات مادية لدعم عملها التطوُّعي.

إن مشروعها النسوي الممتد من العشرية الأولى وحتى الرابعة من القرن العشرين، نشدت فيه تصحيح وضعية المرأة، وهي حين حققت معالجاتها وفق سياقات راهنها نظرت لنسويتها على أنها قضية مجتمع بالأساس، وليست قضية فرد تصادَف أنه امرأة. لقد وكَّدت على التوازن والعدل في الفرص المتاحة للنوع، أسهمّ البدء بتعليم الفتيات بموازاة تعلُّم الفتيان في تبديل نظرة المرأة إلى نفسها ونظرة المجتمع إليها.

إن الإرادة الفاعلة والتعايش مع المِحَن من أساليب المقاومة التي انتهجتها حميدة، هذه الرائدة التي علا اسمها في ما بعد مفردًا بصيغة الجمع في سيرة النضال النسوي الليبي؛ فنهاية الأربعينيات يُؤرخ فيها لأسماء آباء مؤسسين هم قادة وطنيون عملوا لأجل الدعوة للتحرر والاستقلال وتوحيد الأقاليم الليبية: بَرْقة وطرابلس وفزَّان، لكن اسمها وحضورها تفرَّدا لحظتها، زعيمةً إصلاحيةً تربويةً ناهضة، حاذت دورهم الوطني وانشغلت بقضية المرأة، بل ونافست حضورهم ومساعيَهم على أرض الواقع، فدورها التاريخي شقته شابَّة، فارقها عنهم أنها امرأة عاركت وجابهت ضروبًا من الحَجْب المجتمعي والقهر الاستعماري.

- **المرحلة الثانية** لمشروع حميدة تبدأ مع الخمسينيات والاستقلال الوطني وإعلان الدولة في 24 كانون الأول/ ديسمبر عام 1951، وضمن أُطُر المَأْسَسة التي شرعتها مع العمل التطوُّعي الأهلي، تُطلق وتكون السند الرئيس لمنظمات أهلية مدنية في بنغازي، ومن بينها: أول جمعية لنواة الممرضـات والاتحاد النسائي الليبي وحركة المرشدات الكشفية، ثم جمعية النهضة النسائية عام 1953، وقد رأسَت الإصدار الصحفي (رسالة الجمعية)، كنشرة جعلت حضور المرأة في المناخ العام متداوَلاً، وعلى الرغم من عُسر الموقف المجتمعي ومناهضة خروج المرأة للتعلُّم أو العمل، فإن جهودها المبكرة كانت البذرة لخلق الجيل

المبادر لمن تقدمن لاحقًا في ريادة أكثر من مجال، تنموي ومدني، وقد دفعت حميدة بأسماء منهن، حميدة بن عامر أول مذيعة راديو، وخديجة الجهمي الصوت القيادي الإصلاحي، وعائشة زُرَيق رائدة التنمية الريفية.

ب ـ ريادة النضال التحرُّري: خديجة الجهمي

في تاريخ ليبيا، تُعدُّ حميدة العنيزي رائدةً ثورية في الحركة النسوية وذلك في مجال التأصيل التعليمي والمجتمع المدني، فيما تمثل خديجة (1921 ـ 1996) ريادة النضال التحرري المدافع عن قضية المرأة والمتصدي لاختراقها الحُجُب، وهي تمثل مرحلة صاعدة من التمرُّد النسوي، معلنةً عن ذاتها ومتجاوزة التمييز الذي رسَّخته التقاليد الأبوية. عاشت في صباها تجارب مريرة قوَّتها؛ إذ عاصرت الحرب العالمية الثانية ونزحت مع من التحفوا الخيام بأطراف بنغازي معتقدين أنهم في مأمن. عملت ممرضةً وخاطت الأثواب من مظلات الطائرات الحربية لتوافر المال لعيشها وأسرتها، وردد عنها مُجايِلُوها شجاعتها، وهي تلميذة توجه رسالة إلى زعيم إيطاليا الفاشية «موسيليني» إذ كتبت له قائلة: «احتلالك بلادي غير صحيح، ولا بد لك من أن تفكر لتترك ليبيا لأهلها، وإلا سيأتي يوم سيكون تراب بلدي جحيمًا على إيطاليا»[12]. وتعرَّض والدها، عامل المطبعة لجريدة بريد برقة الشاعر الشعبي عبد الله الجهمي الذي سيُورثها نَظْم الشعر الغنائي، لمُساءلة مكتب الاستعلامات الإيطالي الأمني، وغادر إلى مصر في إثر تلك المضايقات.

كان التمرد هو القرار الذي برزت فيه أناها وخيارها، لم تؤمن بفوارق تمييزية بل آمنت بالتكافؤ؛ فكُلُّ امرئ وقدراته. في سفرها الأول منفردة عام 1946،على الرغم من مُعقِّبات أجواء الحرب من أَجل اللحاق بوالدها [13]، قطعت رحلة من بنغازي إلى مصر مشيًا على الأقدام ومن سيارة إلى أخرى، برًا بلا جواز سفر أو مال، متنكرةً بزي سيدة عجوز، ومتوجسة من الطامعين في فتاة تسافر لوحدها. وما لبثت أن أعادت الكرَّة عام 1952 لتعايش في القاهرة حراك المرأة والمجتمع المنفتح، ووجدت نفسها وتطلُّعاتها في هذا المناخ المغاير، فإذا بها تعمل خيَّاطةً، وتلتحق بدورات جامعة عابدين الليلية، وتتدرب على العمل الصحفي. وفي نادي الشاب الليبي بالقاهرة ساجلت في قضايا مثلت تابوات حينذاك: المرأة وتولِّي القضاء، وموقف الإسلام من تحرير المرأة، محدثةً أثرًا مفارقًا بآرائها، ما جعلها مرشحة

---

(12) سيرة خديجة الجهمي، انظر: الأسطى، أنا خديجة الجهمي، وأحمد الفيتوري، سيرة بنغازي (القاهرة: دار ميريت، 2012).

(13) المصدر نفسه.

لإدارة النادي الليبي من مرتاديه الرجال الذين صوّتوا لها، لكن صوتًا واحدًا كان فارقًا ليفوز الرجل المنافس بالمنصب.

بعد خمس سنوات، عادت إلى بنغازي، وتلقفتها حميدة العنيزي لمسار جديد؛ إذ شجعتها على خوض تجربة إعلاء الصوت عبر العمل الإعلامي. ومع أول خروج لصوتها بالراديو أثارت في واقع الأمر حالةً من انقسام الرأي والموقف: بين محاربين شرسين لمست هجومهم في مواقف عنف لفظي واجهتها في الشارع وعبر تنقلاتها، ومستقبلين بوعيٍ ومنتبهين للحجر الذي ألقته في الماء الراكد لمجتمعها النمطي المُقْصِي لأدوار النساء. لكنها مررت رسائلها في التوعية الاجتماعية، ونادت بحقوق النساء والمساواة وتكافؤ الفرص، وسرَّبت ذلك عبر قصص من الواقع على متن «أضواء على المجتمع»، وهو برنامجها الاجتماعي الإصلاحي الذي استمر ثمانية عشر عامًا.

ثم ترأَّست خديجة إدارة أول مجلة نسوية ليبية **المرأة الجديدة** عام 1965، وهي المجلة التي عملت على استقطاب الكوادر وتدريبها في مجالات العمل الصحفي، وحققت تميُّزًا إيجابيًّا بوجود المرأة المصورة والمخرجة الفنية، وفي كادر التحرير والتحقيقات الصحفية والترجمة. كتبت خديجة الافتتاحية بقلمها، وراحت تفرز من خلالها ذاتها، بما تأمله من مجتمعها، وتفضح العوائق وتقترح آليات مواجهتها. أما ما كان يلمح إلى حسها الليبرالي وموقفها التحرري، ففي المبدأ كان إيمانها بحرية الصحافة، وتلك المساحة التي أفردتها لوجهات النظر في قضية المرأة المُعبَّر عنها في المقالات والمتداولة جيلَي الخمسينيات والستينيات وما بعدهما، فقد أوجدت براحًا لقبول الرأي والرأي المخالف، التقليدي والحداثوي، وتداولها.

إن المُتفحِّص لأغلفة عدة أعداد من المجلة، يلامس ما أبرزته خديجة الجهمي من حداثوية، فقد كانت هناك جرأة في حضور وجه المرأة الليبية وجسدها في مواقع عملها: العاملة والموظفة والفنانة والرياضية. بدت المجلة في مبتدأ أعدادها مجاهرةً بالتطلُّعات المتصارَع لأجلها، في مقابل كل المختنقَات المعارضة لاستقلالية الرأي والموقف من قضايا التحرر، وكل ما يصبُّ في وعاء النضال لأجل المساواة وعدم التميز. إن مجلة **المرأة الجديدة**، التي تحولت إلى مجلة البيت، ما عانت انقطاعًا في إصدارها بعد غياب خديجة، وهي تمثل إرثًا ثقافيًا سوسيولوجيًا لم يلقَ انتباهة، لا على سبيل الأرشفة ولا في تتبُّع راصد لتاريخ مرحلة مُهمَّة من صناعة أدوار الرائدات، مع غياب القراءة المتفحصة لفكرهن وأدوارهن الصاعدة وقتذاك.

ج ـ عنوان التنمية الريفية: عائشة زُرَيق

وُلِدت عائشة بمدينة بنغازي عام 1942، ترددت جدتها ووالدتها في الموافقة على محو أميتها وولوجها المدرسة الابتدائية عام 1948 مع طلائع الفتيات من جيلها، «كانت أوضاع المرأة صعبة، كانوا ينظرون على أن المدرسة للبنين فقط، والبنات عليهن تحفُّظات لا ضرورة لأن يتعلمن»[14]. لكن موقف الأب يحسم المسألة منتبهًا إلى ما يدور من مخاض، فلقد كان موضوع تعليم المرأة يموج طرحهُ في المجتمع. قالت عائشة مستعيدة تلك اللحظة: «وجدته هو نفسه يقول البنت لازم تمشي للمدرسة، وبعدين شفت اللي كانوا برًّا ليبيا ورجعوا، منهم رجعوا من مصر وتونس واليونان، رجعوا وبناتهم كانوا داخلين مدارس ومتعلمات»[15].

اضطلعت عائشة المعلمة بمهمة التنمية الريفية، منتبهةً إلى العقبات التي تَحُول دون تمكين النساء في الريف، في مقابل الفتيان الذين يحظون بفرص وخيارات في الخروج للتعلُّم أو العمل، وذلك وفق ثقافة ذكورية سائدة. في هذا الإطار، عملت عائشة على تحديد أولوياتها وتنسيق مقترحاتها لأجل تحسين الوقائع والظروف القائمة، فانشغلت بالفتيات الفلاحات اللاتي يُضيَّق عليهن في الخروج للتعلم والعمل؛ ففي الأرياف بشرق ليبيا (دريانه، قمينس، المرج)، كان عملهن مقصورًا على الأراضي الزراعية. لذلك، انتهجت عائشة خريطة عملية تحضر فيها بمقرَّآتهن، لمن رفض آباؤهن ذهاب بناته إلى المدرسة، وهناك فصلٌ دراسيٌّ جامعٌ لهن. ومع الدروس التعليمية كانت هناك دروس في الزراعة والتربة والأسمدة وأنواعهما وطرق الري الاقتصادي. وفي أرشيف صورها نجد استعادة ليوميات عملها، حين التقت آباء الفلاحات وقدمت محاضراتها حول أهمية أن تتقوَّى البنات بالمعارف الجديدة والعمل المُرشد. وفي مقابلتها وزير الزراعة آنذاك، قدمت مقترحها بضرورة مساعدة أصحاب المزارع الصغيرة لتوفير عائد من شراء منتوجهم، ونظمت حملة بالتشبيك مع جمعية النهضة النسائية للاعتماد على زراعة القمح، بدلاً من الارتكان بالكامل إلى المساعدات والدعم الغذائي الدولي، وعززت دعوتها بآلية تقديم ضمانات للفلاحين في هيئة قروض صغيرة مُيسَّرة يدعمها رجال الأعمال في مجتمع ما قبل النِّفْط.

كان مشروعها التنموي بقصد التمكين الاقتصادي للمرأة وتقليل الفجوة بين الرجل والمرأة في القطاع الفلاحي، وبخاصة عند تقسيم الموارد، ووجدت في العمل الإعلامي

(14) غندور، المصدر نفسه، ص 46.

(15) المصدر نفسه، ص 55 - 56.

وسيلةً لبث توعيتها فنشرت المقالات في الصحف تناشد المسؤولين والداعمين لأجل خلق حالة المُناصرةَ لخريطتها. وعبر برنامجها بالراديو اعتنت بتقديم الشروحات التي تطور قدرات النوع الاجتماعي ومهاراته في المجالين: الزراعي والغذائي، كونهما يتشاركان في المُعوِّقات، ولم تُغيب الجانب البيئي، علمًا بأنها تلقَّت دوراتٍ بالمركز البريطاني في المفاهيم المتعلقة بالاستدامة عند الحفاظ على البيئة.

وأقتطف هنا من مقابلة معها، ما تنازعها من مشاعر وما واجهته من خيارات، فلا تجربة سابقة تتخذها مرجعًا ودليلَ عمل، قالت: «عندما بدأت حصلت إرباكات، امرأة وتتنقل بين الأراضي، وصلتُ في لحظات، فكرت في إلغاء المشروع، ما العمل وسط تلك الأجواء؟ ثم قررت أن أتنقل بالسيارة، وأدخل البيوت، وأتواصل، وأسأل عنهن وعن أحوالهن، كان الزواج المبكر يشكل عائقًا، وكان عليَّ أن لا أتعالى على تلك التقاليد، ولا على معارفهن، وأعمل على ترغيبهن في التعلُّم وتشجيع الإيجابيات فيهن. بعد فترة، وجدت أنهن بالمركز الذي أقمته قريبًا من أراضيهن، وصارت منهن متخرجات يتطوعن لتعليم فتيات أصغر منهن صاحبات وجارات، وصارت منتجات المزارع تجد مكانها في مقتنيات جمعية النهضة النسائية، وعند الناس»[16].

لقد قدمت عائشة تقاريرها وخططها في التنمية الريفية أثناء مشاركاتها المُوثَّقة لديها إلى اليوم، في منتديات التنمية المحلية والمؤتمرات الخارجية بالخصوص. هي تحتفظ بصورها في القاهرة وبيروت وتونس، وفي تجربتها كعضوة مؤسسة في جمعية النهضة النسائية، ذهبت باتجاه خلق أواصر بين الفلاحات والناشطات النسويات، وألحَّت على تفعيل دور الجمعية في دعم مشروع النساء التنموي وتطويره، ورشحت من الفتيات قياديات لتصل أصواتهن، ويُعلِنَّ مطالبهن بتحسين الأوضاع. إننا نلحظ في مشروع عائشة زريق مرجعًا وأدلة صارت معاصرة في جهود التنمية المحلية؛ وبخاصة تلك التي ترتكز على التنمية المكانية، وبما يحقق العدالة الاجتماعية وتقليل الفجوة النوعية.

3 ـ دعامة الحركة النِّسْويَّة: المهاجرات

حكمت هجرةَ وتنقُّلَ الليبيين عدة ظروفٌ، فيهم التجار والرُّحل، مع موقع استراتيـجي في قلب البحر المتوسط وشمال أفريقيا. ومع مجيء الاستعمار الإيطالي الفاشي[17]،

(16) المصدر نفسه.

(17) فظائع الاستعمار الإيطالي بلغت مداها العنيف، الإعدام الجماعي بمحاكم صورية، والنفي عبر البحر في ظروف سيئة وهو ما أدى إلى موتى بالجملة قبل وصولهم إلى جزر إيطاليا، معتقلات تم سجن الآلاف من العائلات=

وحرب عالمية تقاتلت أطرافها على الجغرافيا الليبية محورًا وحلفاء، كما لم يحدث في بقية الشمال الأفريقي، فإن ذلك كله ألقى بثقله على أوضاع المواطنين عقودًا من الزمن؛ فلا مُقوِّمات للحياة، والبنية التحتية متهالكة فلا كهرباء ولا ماء، وتاليًا، هجرة أول القرن العشرين، «وقد ساعدت الأهالي الجغرافيا المنبسطة دون حدود، مثال شرق ليبيا مصر، لم تكن الحدود واضحة، ولم تكن موثقة بخرائط، ولم تحددها اتفاقات رسمية بين مصر وليبيا؛ لأن كليهما كانا خاضعين للسلطة السياسية نفسها، وهي الخلافة العثمانية. وقد استمر هذا الوضع حتى تمت تسويته في اتفاقية سنة 1952»[18]. ومع ذلك، فإن الجاليات الليبية في جغرافيا هجرتها لبلدان تعددت، لم تنكفئ على نفسها، بل اندمجت مع متغيرات الأمكنة التي توطَّنت فيها، والتي أولت المرأة حيِّزًا متاحًا في التعليم العالي والعمل والأنشطة المدنية والانفتاح المجتمعي. وملكت العائدات الليبيات تجارب وخبرات متفاوتة، ألقت بظلالها الفكرية والتعليمية والثقافية على الخطاب البديل، عن التحرُّر وإثارة قضايا حقوق المرأة.

إن عودة العائلات المهاجرة مثَّلت متغيرًا فاعلًا وركنًا أساسيًّا في موجبات الحركة النسوية في ليبيا، وأوجدت تفاعلًا مع محمول نسويات الداخل وتطلّعاتهن. ولم يوضع ذلك التعاطي والاندماج في مشروع التحرر النسوي والتنمية والتمكين على مَحكٍّ القراءة الكاشفة عن مساحة الأثر الفاعل للمهاجرات، مع أن عددهن ليس عابرًا في مسار الحركة النسوية، ونعرض نموذجًا لذلك.

أ ـ المانفيستو الإذاعي: صالحة ظافر المدني

هاجرت عائلة ظافر المدني من طرابلس إلى مكة عام 1920، «وتعلمت بنات العائلة في كُتَّاب الحجاز، ثم المدرسة الراشيدية للبنات»[19]، وأُتيح التفاعل السياسي لرجالات العائلة إذ حازوا مناصب مستشارين سياسيين في الحجاز والآستانة، وبعد ما يقارب عقدًا ونصف غادرت العائلة إلى روما، سنةَ الحرب العالمية الثانية.

استمرت صالحة ظافر (1923 ـ 2006) ذلك في القراءة وتعلُّم اللغة الإيطالية؛ فحين جمعها لقاء مع المستشرقة الإيطالية مارينا نيلينيا، اتفقتا على تبادل تعلّم لغة كل منهما، وفي

=في وضعية بائسة عانوا انتشار الأوبئة والجوع، سور بالأسلاك المكهربة لآلاف الكيلومترات، وهو ما سجل سبقًا في إقامته على مستوى كل الجغرافيا المحيطة، يقطع الصحراء لمنع الإمدادات للمجاهدين الليبيين، كما وتم منع الأحزاب، ومؤسسات المجتمع الأهلي، وإصدار الصحف.

(18) منصور الكيخيا، **ليبيا الزمان والمكان والإنسان** (القاهرة: منشورات الوسط، 2020)، ص 125.

(19) غندور، **نساء خارج العزلة**، مقابلة الباحثة مع صالحة ظافر، ص 31.

عام 1945 عادت العائلة إلى طرابلس، حيث كانت الإدارة الاستعمارية البريطانية قد خلقت وضعية استقرار، وأطلقت مساحة للأفراد في النشاط الخاص والعمل السياسي بتكوين الأحزاب وإنشاء الصحف.

أصبحت صالحة في مقدمة فتيات طرابلس في ما يخص العمل المُعلَن، مدافعةً عن تمكين المرأة وترقية وضعيتها، وشرعت في الكتابة الصحفية عام 1945 بجريدة طرابلس الغرب، متوجسة في البدء ومُوقِّعةً بأسماء مستعارة: (فتاة تهامة)، (المعلمة المخلصة)، (قارئة)، لكنها حين أطلقت بيانها بالراديو عام 1949 أعلنت اسمها. أما هذا البيان التاريخي الذي بدا كـ «مانفيستو» يُحرض على حراك المرأة، فإنه كان صرخة صريحة «هيًّا إلى العلم، والخلاص من الجهل المُشين... لا تستمعن إلى أصوات الرجعيين أعداء كل تقدم»[20]. وكان من مفعول بيانها تدافُع الطالبات للتسجيل بمعهد المعلمات الذي تولت إدارته، فشرَّعت الباب لدورات صباحية ومسائية لمحو الأمية والصفوف الدراسية الأولى. ثم ترأَّست جمعية النهضة النسائية عام 1958، وصالحة ظافر يُؤرَّخ لها في مسيرة القلم النسائي الليبي بكتاباتها الصحفية، التي ظهر بها للمرة الأولى مصطلح النسوية عام 1946 بجريدة طرابلس الغرب.

ب ـ أول مسؤولة في الإدارة التعليمية بليبيا: فتحية عاشور إسماعيل

وُلِدت فتحية بالقاهرة عام 1926، ودرست الأدب الإنكليزي بجامعة الملك فاروق عام 1943، وكان لها دور كبير في تنظيم الإدارة التعليمية بمدينة درنة شرق ليبيا، فهي ضمن قلة من الفتيات من حملة الشهادة العليا. لذلك، تقرر أن تُعين «كأول مديرة إدارة تعليمية في تاريخ ليبيا وتنشغل مع ذلك بتعليم البنات، مديرةً لمدرسة البنات عام 1945»[21]. إن ما أحدثتْهُ فتحية من فارق تربوي تعليمي بصفتها مسؤولة مؤسسة، أغلب موظفيها من الرجال، زرع ثقة بكفاءة المرأة في مرحلة، كانت بعض نساء المدن الصغيرة، لم تتأسس علاقتهن بعد بالتعليم، أو تتوافر لَهُنَّ مناهج الأنشطة، كالفنون والرياضة والثقافة. لكن فتحية عاشور أوجدت مناخًا كسر قاعدة قناعة عدم تولِّي المرأة المناصب الإدارية على نطاق واسع لاحقًا؛ فإدارتها التعليمية شملت مدنًا وقرى ريفية محيطة بدرنة، إذ اتكأت على دراسة موضوعية تحدد الحاجات المتعلقة بالفقر والعَوَز وذهبت إلى سد ثغراتها، عاملةً على الأرض منتبهةً

---

(20) القيادي، رحلة القلم النسائي الليبي، ص 20.

(21) «ذكرى لاتنسى مع السيدة فتحية عاشور» شهادة سالم العوكلي ومحمد الحمر، على الفايس بوك بتاريخ 8 آذار/مارس 2018.

إلى أحوال التلامذة كما الموظفين. وفي مذكراته، ومنها رسائله لزوجته، يخصص المؤرخ الفلسطيني الأصل نقولا زيادة الذي عمل نائب مدير المعارف بولاية برقة، صفحاتٍ عن أوضاع المرأة؛ إذ يُشيد بحصول فتاة على الترتيب الأول بالمدارس الابتدائية هي التلميذة عائشة زريق. أما فتحية عاشور، فجملته عنها فيها ما يدلّل على منجزها المفارق في زمنه، إذ كتب لزوجته: «لقد لقيَتْ مقاومة من الناس، لكن لأنها بنت البلد، وتسير سافرة ولا تبالي، نجحت»[22].

4 ـ النضال السياسي: بواكير وإرهاصات

أ ـ من حوّاء كانون إلى فاطمة عاشور وبهيجة المشيرقي

تُجمع أغلب الدراسات في تعليلها ضعف الإسهام النسائي في العمل السياسي العربي، بأن مردَّه عوامل مُعيقة وحاجبة، منها تنشئة أسرية تعتمد التمييز السلبي (تغليب الذكور على الإناث)، وغياب التنشئة السياسية ومناخاتها، وموروث ثقافي سائد يبعد إمكانية انخراط المرأة في الفعل السياسي من منطلق أن العقل السياسي هو احتكار ذكوري. كما أن هناك مُعوِّقات اقتصادية؛ إذ لم تتحقق للنساء الاستقلالية المادية ولا حيازة المناصب القيادية ضمن الأحزاب والنقابات، ما مثَّل فجوة بين الجنسين على وجه الخصوص.

في مقاومة تلك التحديات، ولأجل تحقيق تمثيل سياسي للمرأة، بوَّابته الحركة الطّالبية وضمن أرشيف الصحافة الليبية، نقرأ خبرًا يوثق لانتخابات أعضاء مجلس اتحاد كلية التجارة والاقتصاد في الجامعة الليبية ببنغازي عام 1960، وعِقْد الستينيات هو عقد نشِط في حراك الطلاب وإنتاجهم الثقافي. ومضمون الخبر كالتالي: «تفوز الطالبة حوَّاء كانون عضوًا بالاتحاد ممثلة السنة الأولى، بعد أن تعادلت في الأصوات مع منافسها خمس مرات»[23]. وفي الخبر تفاصيل عن حملة تولاها مناهضون لترشُّح الطالبات، لكنها تبوء بالفشل.

في مؤشر مبكر ومدلِّل على مستوى الوعي بالتمكين، ولأجل خلق حالة الموازنة بين الجنسين وتعزيز كفاءة الأداء، عُينت الرائدة فاطمة عاشور إسماعيل خريجة كلية الحقوق من جامعة عين شمس المصرية في المجال الدبلوماسي. وبحسب الشهادة المُدوَّنة ممن زاملها في العمل الدبلوماسي عاشور الإمام، وبما يتوافق مع إجابة علاء

(22) نقولا زيادة، **رسائل من برقة** (أكسفورد: مركز الدراسات الليبية، 2008)، ص 34.
(23) القيادي، **رحلة القلم النسائي الليبي**، ص 101.

السنوسي ابن شقيقتها عن أسئلتنا عن مسار وظيفتها[24]، نعرف أنها تدرجت من مستشارة قانونية في وزارة الخارجية عام 1963، إلى مستشارة بالسفارة الليبية بالقاهرة، ثم رُقِّيت إلى درجة وزير مُفوَّض في عملها في السفارة الليبية بواشنطن مع إشرافها ملحقًا ثقافيًّا على الطلبة المبعوثين للدراسة. ولقد مكَّنتها خبرتها الدبلوماسية وتحقُّق مقدرتها في العمل الدبلوماسي من العمل لاحقًا مستشارةً، ثم خبيرةً في قضايا النزاع والسلام بأفريقيا والشرق الأوسط في هيئة الأمم المتحدة مدة عقود. على الرغم من أن فاطمة لها تاريخ مُوثَّق بالصور والشهادات، فإنها من المنفيات المُهمَّشات في تاريخ الدبلوماسية الليبية، حتى تاريخ وفاتها عام 2005.

وكان أكبر حدث شهدته طرابلس في الستينيات، ووثَّقته الصحف صورةً وخبرًا، خروج نخبة الليبيات في تظاهرة بوسط ميدان طرابلس، قاطعاتٍ الشوارع المحيطة المطالبة بحق الاقتراع. وقد سبقت ذلك نداءات مماثلة تقدمت بها نسويات مستقلَّات وعضوات من جمعيتَي النهضة النسائية بطرابلس وبنغازي والمركز الثقافي للمرأة الليبية. وحق التصويت هو حق سياسي ثبت في تعديل الدستور الليبي عام 1963. «وفي الدفاع عن القضايا القومية انشغلت الرائدة بهيجة المشيرقي ببرنامج دعم نضال الشعب الجزائري من خلال المقالات السياسية، كما كانت تعقد لقاءً منتظمًا أسبوعيًّا في صالون بيتها، وتقدم خريطة لإحياء أسبوع الجزائر ترعاه جمعية النهضة النسائية. وفي سيرتها، سفر للقاء مناضلات جزائريات بعد التحرير، حيث جرى تكريمها كرائدة عربية في مناهضة الاستعمار»[25]

ب ـ أول سجينة سياسية: فاطمة التايب

في سيرة فاطمة التايب (1951 ـ ...) مؤشرات تنمُّ عن تنشئة شخصية مستقلة في قرارها، حُرَّة طليقة من البيت إلى دكان العائلة في سنوات دراستها الأولى، عينُها على تفاعلات المحيط؛ فهي ابنة لحظة استقلال ليبيا، وفي البيت تصيخ السمع للمحطة المصرية التي يصدح فيها صوت المرأة، يحكي عن أخبارها وتطلعاتها. رفاق الأب تجار يجوبون غرب ليبيا وشرقها، والعمالة اللبنانية وقتذاك جعلت والدها لبناني الهوى، يقوم بإرسالها إلى لبنان لتحسين لغتها الإنكليزية. وهكذا انتقلت إلى بيروت، وأقامت في الشويفات، حيث مركز تعليم اللغة وعوالم الانفتاح وانطلاق المرأة. في المدرسة الداخلية مبتدأ

---

(24) غندور، نساء الربيع العربي، ص 79.

(25) سعيدة عماني، «الثورة الجزائرية في ضمير المناضلة الليبية بهيجة المشيرقي،» مجلة قضايا تاريخية (مخبر الدراسات التاريخية المعاصرة، بوزريعة - الجزائر)، العدد 11 (تموز/يوليو 2019).

السبعينيات، استمعت وخاضت حواراتٍ عن الأوضاع السياسية القومية ببيت الطالبات، برفقة عربيات غادرن بلدانهن منفردات محمَّلات بمسؤولية أنفسهن من دون مظلة الأوامر والنواهي الأبوية، ما مثَّل اختبارًا لها. ولقد قُدِّر لفاطمة أن تكون الطالبة الليبية الوحيدة التي تتابع أوضاع لبنان عن كثب، وتغادره شهر اندلاع الحرب الأهلية عام 1975، وتتحصَّل على الشهادة الثانوية ببنغازي، ويجري تنسيبها إلى كلية الزراعة بطرابلس، ليكون لها في مخاضات النشاط الطّالبي دورها السياسي.

برزت مواقفها منذ حركات التظاهر والاحتجاج بالجامعة في نيسان/ أبريل عام 1976، وشاركت مع زملائها وزميلاتها في شجب ما وقع من مظالم تسلُّطية، حين حاول النظام وقف استقلالية الاتحاد وجعله أداة تعمل لمصلحته، فاعتُقلت وزُجَّ بها مع رفيقاتها إلى التحقيق في مركز للشرطة بطرابلس، وخضعت لمعاملة مُهينة، ثم وجدت نفسها ضمن قوائم المطرودين من الدراسة والممنوعين من السفر والعمل. لكن قرارها كان أن يكون لها دور سياسي، ما جعلها متحفزة لممارسة حقها في الانضواء كعضوة بأول حزب وطني معارض خارج ليبيا: جبهة الإنقاذ الوطني عام 1983، وذلك سخطًا على الأوضاع القائمة وممارسات النظام وقمعه. مع صدور قرار يُجرِّم الحزبية ويحكم بالإعدام على كل من يتحزَّب، طالها حكم بالسجن عام 1984، وكانت تجربة مريرة عبرتها بمصابرة أُمّ، إذ فارقت طفلتها بعمر السنة ولم يُسمح لها بمقابلتها، ومُنعت عنها الزيارات بل حتى مُنِعت من توكيلِ محامٍ. سنوات عانت فيها فاطمة ويلات من الرعب والقمع في سجن لم تتوافر فيه أدنى شروطِ الإنسانية، مع معاملة مهينة تسببت بمعقبات نفسية وجسدية استمرت معها حتى عقب خروجها، علمًا أن هذا الخروج تحقق بضغوط دولية حقوقية، بسبب إعلاء صوت المعارضة الليبية في الخارج، كما فشل النظام في الداخل في حروب وتدخلات خارجية، وقتذاك. وتسبب ذلك كله في قرار إطلاق سراح فاطمة وسراح قائمة من السجناء والسجينات من مناضلي الرأي عام 1988. وعن تجربتها، تروي فاطمة ظروف أول اعتقال لها وزميلاتها، «جاءُوا ونقلونا بالسيارة، كنا طالبات القسم الداخلي، وجدنا أنفسنا بقسم الشرطة، سبع عشرة طالبة بزنزانة واحدة، قاذورات وعفونة ومعاملة سيئة جدًا»[26]

ج ـ الممنوعة من الحقوق المدنية: فوزية خريبيش

كانت فوزية خريبيش، طالبة اللغة الإنكليزية في كلية التربية بطرابلس عام 1974، تمارس نشاطها بالجامعة منحازة إلى السجال ومناقشة قضايا الفكر السياسي والحريات،

---

(26) غندور، نساء الربيع العربي، ص 162.

وكطليعية بارزة ضمن الأطر الطلابية النشطة، كان لها صوت مسموع وهي تباري زملاءَها في اجتماعات اتحاد الطلبة. واعترافًا بشجاعتها ودفاعها عن رأيها حمَّلوها وصف أنديرا غاندي. ملكت روحًا متوثّبة ومشروع قيادية سياسية. وعن ممارستها حقها في الحركة، قالت: «تولَّدت نقاشات حامية مع طلبة الكليات خصوصًا الهندسة والعلوم، وكنت دائمة التردد على كلية الهندسة، كان بيننا اتفاق في الرؤى والأفكار بشكل كبير على رأسها مطالب الحرية والتغيير»[27]. وتتابع في سرد ما صدمها وضاق به صدرها فتقول: «كانت هناك ممارسات تعسفية داخل الحرم الجامعي مع التحضير لعسكرة الجامعات، وخلخلة وضعية اتحاد الطلاب الذي تحقق على قاعدة سياسية تعتمد الانتخابات والتصويت الحر للكليات، ثم شقّ صفوف طلبة الجامعة بخلق حالة فتنة وانقسام وهيمنة إقصائية من تكتل طلابي وظفته السلطة»[28]. كان القصد من تلك الممارسات هو كبح روح الاندفاع والحيوية في الوسط الطّالبي، هذه الروح التي وجدت صداها في النقاشات وكتابة المنشورات والإصدارات الحائطية والمجلات التي تصدر من كليات الآداب والحقوق ومجمل المنتوج الثقافي والأدبي، وتمّ إيقاف كل ذلك الحراك وخنق فاعلياته: صحافة ورأيًا وتيارات ناشئة يسارية وليبرالية وإسلامية ثورية ومحافظة بحجج واهية، منها ما أشيع على منابر السلطة وإعلامها من طابور التهم كالارتهان لخريطة اختراق خارجية ضد النظام القائم، وانتماء لتيارات معادية للوطن، ووصل الأمر حدّ ضخ أجواء من التحريض بالقطيعة والعداوة بين الطلاب. رفضت فوزية وزميلاتها ما حصل من انتهاكات لتظاهرة طلاب جامعة بنغازي، وجهرت بذلك وقالت في مقابلة معها: «تضامنًا مع الطلبة، قمنا بمظاهرة في ميدان الجزائر، وانضم الكثير من أفراد الشعب إلينا، وأُرسل وفد من طلبة جامعة طرابلس إلى جامعة بنغازي لتقصي ما يحصل، فالأخبار التي وصلتنا كانت مشوَشة»[29]. لقد وقفت فوزية وأعلنت رأيها في لقاء بمدرج الجامعة في نيسان/ أبريل عام 1977 والطلاب شهوده، فحمّلت السلطة مسؤولية كل الانتهاكات لطلاب جامعة بنغازي، وذكرت أن ما يحصل هو وجه من المصادرة وقمع الرأي والديكتاتورية التي تنال من قيم المواطنة: ممارسات قتل واعتداء وتهديد بالسلاح، وملاحقات للخطف والاعتقال تمت داخل الحرم الجامعي، ومنع أعضاء منتخبين من القاعدة الطلابية من ممارسة مهمّاتهم. رفضت السلطة الحوار

(27) المصدر نفسه، ص 226.

(28) «شهادة الطالب الجامعي رضا بن موسى،» جريدة ميادين (28 نيسان/أبريل 2012)، ص 3.

(29) غندور، نساء الربيع العربي، ص 226.

أو التداول في البيانات والشكاوى المتظلمة التي وجهها الطلاب للجهات الإدارية في الجامعة عن كل الأحداث التي مست بالحقوق المدنية، وتمت ملاحقة كل من أسهموا في حركات الاحتجاج، وعُلِّقَت قوائم على جدران كليات جامعتي طرابلس وبنغازي معلنةً عقوبات بالحرمان من الدراسة والعمل والسفر. وكانت مراكز التحقيق تتسلط باستدعاءاتها للطلبة والطالبات، وماثل ما حدث من مصادرة وقمع للحراك الاحتجاجي، ما حصل لفوزية في مكتب التحقيق بطرابلس، وذلك لأجل تقويض كل نشاط سياسي. لم تنسَ فوزية ما واجهها من تهم وتذكرتّه في مقابلة معها بعد شباط/ فبراير 2011، ورددت فيها ما قالوه لها «أنتِ متمردة على النظام، وكلكم لن تكملوا دراستكم، وممنوعون من الحصول على الوظيفة، وبالفعل وُضعتُ تحت الإقامة الجبرية، وأُخبرتُ أنني سأظل تحت المراقبة»[30].

لقد كُنَّ نواة لحركة سياسية نسوية، وخطوة على طريق نضالي طويل، لكنهن تعرضن لحملة تشويه معنوية ضيَّقت الخناق حتى على حياتهن اليومية في الشارع، وظلت الملاحقة وقفل الأبواب تجاه أي تفاعل يتقدمن باتجاهه، وارتفع سعير تهديد النظام مع اعتقالات متلاحقة طالت كُتَّابًا وصحفيين وأصحاب رأي. وفي هذا الإطار، اعتُقلت لأول مرة في تاريخ ليبيا ناشطات رأي، ومنتميات لأحزاب وتيارات سياسية.[31]

5 ـ الحراك الثقافي النسوي

حين تعالت المفاهيم الفكرية التي كانت نتاج سجالات قادة النهضة، وثمرة خلخلة المفاهيم التي كرست التبعية والدونية والأسطرة الذكورية ضد المرأة، تبنى الكُتَّاب والصحفيون الرجال في ليبيا قضية المرأة؛ فنقدوا مفاهيم الذكورة، بل وواجهوا بموقفهم ذكور المجتمع المنغلقين. في هذا الإطار، تصدت مجلة **ليبيا المصورة** في عقد الثلاثينيات للأمر في أول قسم مبوب يخص المرأة وأخبارها. ومع الخمسينيات، برزت كتابات الصحفي المنشغل بالتطور الاجتماعي والفكري محمد فريد سيالة[32]، في كتابه **نحو غد مشرق** عام 1958، وحاذاه رجال مستنيرون تصدوا للصورة النمطية للمرأة، ومَثَّلوا معادلاً

(30) المصدر نفسه، ص 230.

(31) المصدر نفسه، نقلاً عن قائمة 22 سجينة فيهن فاطمة التايب، نُشرت في مجلة المعارضة الليبية بالخارج **الانقاذ** عدد أيلول/سبتمبر 1991.

(32) محمد فريد سيالة: مواليد طرابلس (1928 - 2008)، المعلم والكاتب الصحفي، رئس تحرير مجلة **صوت المربي** (1922)، وجريدة **الطليعة** (1965)، صاحب أول رواية ليبية **اعتراف إنسان** أثار كتابه الداعي الى تحرر المرأة **نحو غد مشرق** عاصفة كبرى من منتقديه ومناهضي دعوته، حمل توسيم رائد تحرير المرأة الليبية.

نضاليًا تحريضيًا، وصدىً واضحًا لأصوات عربية، كقاسم أمين وطاهر حداد، وجابهوا شجبًا واعتراضًا حادًا، حتى أن مقالات سيالة حول تحرير المرأة منذ نهاية الأربعينيات، وصلت منصة تداولات البرلمان الليبي في جلسته المؤرخة في 1952/4/15.

لكن بواكير الكتابة النسوية الصحفية بأقلام النساء كانت في الأربعينيات، واتخذت من المقالات المحرضة على ضرورة تعليم المرأة مهمتها الأولى، ولم يخلُ متنُها من موضوعات الأمومة والأسرة والزواج والطلاق وغلاء المهور ودخول السينما والنوادي الرياضية. وإذا حدث أن بلغت الجرأة حد مقاربة تابوات الحجاب والسفور والسفر بلا محرم، فإن التوقيع بالأسماء المستعارة كان حجابها، لتصب الأفكار متخلصة من ملاحقة الرقيب. إن الأقلام النسوية الناقدة لأوضاع المرأة مع الخمسينيات في الصحف الرسمية والخاصة، وضُحت في تدافع سيل المقالات التي مثلت جدالاً حادًا بين معارضين للقضية النسوية وداعمين لها، وفيهن كاتبات معروفات. وتفاعلت مع ذلك قارئات انقسمن بين تبني خطاب حجب المرأة بالكامل وقصر دورها على البيت والزوج، وقارئات انحزن إلى مجاراة العصر ورفع لواء التقدم المعرفي لأجل تحقيق المساواة. ولقد أرَّخت الباحثة شريفة القيادي لرحلة القلم النسائي الليبي ببحثها لنيل درجة الماجستير عام 1997، وتناولت المرحلة من الأربعينيات وحتى السبعينيات، وهي دراسة أولية ومتفردة في عرضها النماذج، نتخذها مرجعًا رئيسًا في هذا الفصل، لما حفظته من شواهد وأخبار وتحقيقات ومقالات في الرأي والنقد للأوضاع، فضلاً عن مقاطع من المنتوج الثقافي الأدبي.

أ ـ القصة الأولى: زعيمة الباروني

ولدت زعيمة الباروني في جبل نفوسة غرب طرابلس (1912 ـ 1970)، وهي ابنة المناضل السياسي سليمان الباروني الذي تبوأ عدة مناصب في الحقبة العثمانية الثانية. ولقد أرَّخت زعيمة لدوره مستندة إلى رسائله وكتاباته الذاتية في كتابها عنه الذي حمل عنوان **أبي كما عرفته** عام 1955، وهو أول كتاب تخطه امرأة. وفيه نجد أرشفةً لسيرة رجل وللحياة الأسرية والسياسية لزعيمة وطنية، وهي حياة تزخر بمقاربتها لتحديات وطنية دارت معاركها في بيت الأسرة، وتناولاً لسيرة اعتقال والدها، وخطط رجالات المقاومة الوطنية وانبعاث الحركات التحررية السياسية كالحركة السنوسية والجمهورية الطرابلسية عام 1918، ونداءات الاستقلال، فضلاً عن تنقلات والدها التي جعلتها مهاجرة منفتحة على عوالم تركيا ومصر وغيرهما. وحين عادت زعيمة إلى طرابلس مع منتصف الأربعينيات، وبشهادة التعليم الراشيدي كمعلمة تنخرط في مشروع التأصيل النسوي لنشر التعليم، فإنها كانت

تتفاعل بزخم ملحوظ مع مفاعيل المرأة في طرابلس، وعضوة ثم رئيسة منتخبة في جمعية النهضة النسائية. وكانت لها أدوار ثقافية وأدبية عبَّرت عنها في مقالاتها، وأصدرت أول مجموعة للقصص القصيرة في تاريخ ليبيا كتبتها امرأة عام 1958 بعنوان **القصص القومي**، وكانت بطلاتها من النساء اللائي قدَّمن نماذج لاتخاذ القرار وشجاعة الموقف، كقصتيَّ «وشاح الشجاعة»، و«بنت الحاضرة». ونشرت زعيمة مفاهيمها النسوية للمرحلة في مجلة **المرأة الجديدة** موقعةً باسم بنت الوطن، ويُذكر لها نقدها حالة استقبال منتجها، إذ كتبت «للأسف لم ينل **القصص القومي** ما توقعته له من نجاح، وكان السبب في ذلك صاحب المكتبة الذي تعهد ببيعه، فركنه في زاوية داخلية، ولم يلتفت إليه أحد»[33].

ب ـ امرأة خارج العزلة: خديجة عبد القادر

مثَّلت خديجة نموذجًا للمغامرة والتمرد على السياق البطريركي النمطي؛ إذ تخرجت من قلب المدينة القديمة بطرابلس، معلمةً عام 1956 ومقررةً الانفتاح على الآخر والمثاقفة لا تأثرًا فقط، بل تأثيرًا أيضًا؛ فإذا بها تحاضر عام 1961 في جمعية التاج البريطانية النسائية عن ليبيا والتاريخ والحضارة وعن حركة نساء ليبيا. لكن مسيرتها في الريادة فيها استثناء عنوانه الكتابة المستقلة المفصحة عن «أناها». وفي تحررها، تجاوز للسائد، وإفصاح عن تفكيرها بل وفلسفتها النسوية التي تذهب باتجاه تكافؤ الفرص من دون تمييز، فعندها: «ليس من المجدي المفاضلة بين الرجل والمرأة، إذ إن المشكلة هي مشكلة الفرد في المجتمع، من دون تمييز بين الجنسين»[34]. وفي مجال النشاط المدني كفضاء سياسي اجتماعي، وتمثلاً لدور المثقف العضوي في مجتمعه، ألقت محاضرةً في مكتبة الفكر بطرابلس عام 1963 عن دور المرأة التقدمي في المجتمع. وكانت أطروحتها الأولى التي قدمتها في معهد سرس ليان، المنوفية بمصر عام 1957، تقارب تنمية المجتمع في الريف كباحثة في أنثربولوجيا المكان. وذلك أن انتهاجها الكتابة السيروية لرحلتها التعليمية عام 1956 إلى مصر لدراسة تخصصها العالي في مجال تنمية المجتمع الذي ضمَّنته كتابها **المرأة والريف في ليبيا**، قد جعل قلمها حقلاً للتعبير المفتوح عن وجودها الخاص بأفعال: ترددتُ، سافرتُ، قررتُ. وفعلَت مثل ذلك أيضًا في رحلتها التعليمية إلى بريطانيا، فكانت في مُقدَّم متخصصات ليبيا والعرب في علم المكتبات عام 1962. وقد أرَّخت حلقاتها «ليبية في بلاد الإنجليز» التي نُشرت مسلسلة في جريدة **طرابلس الغرب** 1963/1962، لأول امرأة

(33) القيادي، المصدر نفسه، ص 58.

(34) المصدر نفسه، ص 76.

ليبية تكتب أدب الرحلات. وقد «عاشت خديجة ما يقال عنه صدمة السفر والانتقال من مجتمع ناهض إلى مجتمع مختلف ومتطور، ومن هذا يمكننا أن نجس سيكولوجيا الترحال النوعي الذي يمنح هذه المرأة جرأةً وروحًا متمردةً»[35]. إن سفرها وحيدة من طرابلس إلى دول، شرقًا وغربًا، في زمن تنغلق فيه الأبواب ويتربص واقع ذكوري يقيد حراك المرأة في الداخل، ما بالك إلى الخارج، يدلِّل على مساعيها لتطوير ذاتها، ما جعلها صاحبة رسالة ومشروع، أسست لقواعده برؤية متحررة، وقد امتلكت أدوات التخاطب والتواصل بين ما هو ذاتي وما هو كوني.

ج - أول روائية ليبية: مرضية النعاس

دَرَست مرضية القانون واتجهت للتعليم، ثم الصحافة، من مدينة درنة شرق ليبيا بتاريخها وديموغرافيتها الجامعة المستنيرة، حيث الأندلسي الموريسكي مع مهاجري غرب ليبيا، متسلحةً برداء القانون، ومدافعةً في مقالاتها عن الحقوق والحريات للنساء. كانت كتابات مرضية مشحونة بالاحتجاج على الأوضاع، ومن نماذج مقالاتها، دعوة إلى تحرير المواهب النسائية من القيود التي تكبلها، كما لو أنه يُكتب اليوم؛ ففي ندائها تحريض على أن تكتب المرأة ذاتها وتطلق قلمها، ولا ترتكن لمعاول السخرية والتشكيك في قدراتها. كذلك وجهت مرضية نقدًا للمرأة المتسترة والمتعالية بشهادتها الجامعية، الغائبة عن دورها؛ ففي لقاء مع أول دفعاتها في الستينيات، قالت: «الشهادة ليست غاية كبرى أو دلالة رقي معرفي أو إعمال للفكر، بل إن الغياب عن خوض معركة الحقوق الضائعة، يُعلي من هيمنة الآخر ويُسود خطابه الداعـم لنزعة السيطرة»[36]. ورأت أن عزلة قلم المرأة في مجالات الفكر والأدب، يرسخ ادعاء أن الفكر والأدب حكر على الرجال، داعيةً إلى تمزيق غلالات التقوقع والتواكل والتجمد، وأن لا يظل المعبِّر عن الاحتجاج نيابةً عن المرأة، قلمًا ذكوريًا. واستلمت مرضية الإشراف على صفحة المواجهة للرأي العام في عدة صحف مستقطبةً الكاتبات، وأصبحت رئيسة لتحرير صفحات جعلت منها صوتها، وشَبَكت كتابة رأيها الرئيس مع نصها الأدبي، فإذا روايتها **المظروف الأزرق**، أول رواية ليبية تكتبها امرأة، وفي متنها اشتباك مع الثقافة التقليدية المعوِّقة لخروج رأي المرأة وقرارها، والثقافة الحديثة التي تدعم مشاركة المرأة في المجالين: الخاص والعام.

هكذا أفصحت عاليًا عدة نماذج من كتابات جيل الستينيات عن نقدها النهج الذكوري

---

(35) أحمد الفيتوري، بورتريهات (طرابلس: مؤسسة ميادين للطباعة والنشر، 2018)، ص 159.

(36) القيادي، المصدر نفسه، ص 179.

السائد، وعن حالة التثوير النسوي في فهم الذات والتوق للتحرر الأنثوي من القيم الراسخة؛ ليس بعرضها فقط، بل بالعمل على إصلاحها بابتكار رؤىً بديلة.

خاتمة وتوصيات

كان هذا الفصل «الإطار التطبيقي» بمنزلة استقراء لتاريخ مقصيّ مهمَّش، مثّل السير البديلة لرائدات ليبيا، وسرد رواياتهن كطرف في صناعة التاريخ الذي طاله الظلم المضاعف عند منع أرشفته، ووقع تحت مظلومية السلطة الحاكمة والحجب الأبوي. إن هؤلاء الرائدات غادرن من دون معرفة بهن أو اعتراف بأدوارهن التي اتخذت مسارب وجبهات متعددة: مقاوِمَات عن الوطن بالسلاح حين اقتضت الحال ذلك، وسجينات بمعتقلات الانتهاكات والإبادة الاستعمارية، ومُؤرّخات شعر المقاومة، ولقد وثقن شفاهة تفاصيل القهر كما مواقف البطولة. إن المقاومة التي كانت هي نهج حميدة العنيزي لعقود من سعيها واشتغالها وما علمته لتلميذاتها عن مقاومة الاستعمار والتمركز الذكوري، في زمن كانت ظروفه الغالبة تدعو للعزلة والركون، هذا التعليم أثمر، فلم تختر النساء العزلة والانكفاء، بل صدح صوت خديجة الجهمي لأجل الإصلاح والتغيير، ومشت أقدام عائشة زريق في قلب الريف وبين الفلاحات تنشد التنمية والتمكين، وبرزت أسماء فاعلات على مستوى ليبيا في ممارسة أدوارهن في إطار المجتمع المدني، وحاذت مشاريعهن في مبتدأ الخطو حركة نساء العرب والعالم، حين تصاعد المد النسوي في دعوته إلى بلورة الوعي بثقافة التميز بين الرجل والمرأة.

وجاء الزخم الثقافي الأدبي للرائدات مع منتصف القرن العشرين، مفتتحةُ كتابة مُقاومة شكلتها سجالات محتدمة لأجل الدفاع عن الحقوق والحريات، وبمعاضدة الذكورية الإيجابية المؤمنة بتحقيق المساواة وتكافؤ الفرص، وهكذا أنتجت الرائدات القصة والرواية والشعر والسيرة وأدب الرحلات والنقد، وفتحن الباب للمثاقفة مع الآخر، مُقَدِمات بذلك صورة عن الوطن بحضارته وإنسانه. أينما جُلن في بلاد العالم، وحين شرَّعن الباب لولوج العمل السياسي ونافذته منابر كلياتهن في الجامعة، كنَّ مشروع زعامات قيادية ونخب نقابية، وقدمن تضحيات جسام بمواجهة سلطة قامعة أدخلتهن السجون وحرمتهن حقوقهن المدنية. وإننا إذ نستقرئ تاريخ الرائدات، وعيوننا على اللحظة الراهنة بما فيها من متغيرات وما يتشكل فيها من مفاعيل النساء وتضحياتهن، وإن بفارق إضافي يتمثل في ما تحقق للنساء من مكاسب تعبت لأجلها أمهات لَبِنات التأسيس، نجد أن المشترَك مع الرائدات هو أن كل جيل ريادي في مشغله يُشكل إرثه وذاكرته: فمتى يُستبعد الإقصاء

وعدم الاعتراف والتعالي المتقصد والتشكيك بلاجدوى المنجز، ويُعمل لأجل الأرشفة المستحقة؟ حين يُنظر إلى الماضي بوعي اليوم المعمّق، فلن يصير التراث النسوي نسيًا منسيًا.

إذا ما ربطنا عملية التنمية التي تهدف إلى الارتقاء بالعنصر البشري من دون تمييز، وبالتمكين المعني بتحقيق وحضور الذات بالفعل والاختيار من دون إقصاء أو تهميش، وبحسب ما تضمنته أهداف التنمية المستدامة 2030 والوثيقة المعنونة بمنهاج عمل المرأة بالمنطقة العربية 2030 الذي يُقر بالعمل على الإنصاف والعدالة والمساواة بين الجنسين، فإنه يصير لزامًا علينا، ومن قبيل الدور النسوي، أن نطرح توصيات تنشد التقدير والاعتراف والنظرة الموضوعية للفعل الريادي الذي صنع التغيير.

استنادًا إلى ما طُرِح، فإننا نقترح توصيات لبرنامج عمل على الصعيدين المحلي والعربي، في ظل وضعية التشارك العام في التهميش لجهود الرائدات، أو خريطة تتقارب وتتوحد فيها المجهودات النسوية لأجل المعرفة والاعتراف والأرشفة، ومن بنود ذلك:

1 ـ إتاحة فضاء معرفي في مؤسسات التربية والتعليم، وفي إطار التنشئة البديلة، تُقدمُ فيه الرائدة سيرتها الذاتية، ومشروعها الذي قاربت من خلاله القضية النسوية، أسهَمت بدورها فيه، ما يفسح في المجال لحوار متبادل، تتعزز فيه قيم الاحترام والتقدير، وتتأصل الروابط بين الاجيال.

2 ـ إقامة «يوم الرائدة»، كإحياء تقليدي وطني، تُدعى فيه الرائدات وأهاليهن، ويجري تكريم رائدة كل سنة، ويخصص ليومها معرض صور وتسجيلات، ووثائق ذات علاقة، وتُقَدَّم شهادات من مجايليها أو تلامذتها.

3 ـ توظيف أدوات البحث الميداني من جمع معلومات ومقابلات واستبيانات، وكل ما يُسهم في توفير قاعدة بيانات، لمن أحرزن الريادة في كل المجالات السياسية والاقتصادية والعلمية والمجتمعية والفنية.

4 ـ إتاحة مشاريع التوثيق للسير البديلة، وشمولها توظيفًا ضمن ما يُقَدَم من الأعمال الأدبية والمسرحية والسينمائية والتشكيلية، باعتبار أن الثقافة والإعلام من الفواعل المسؤولة عن تشكيل الوعي الجمعي البديل.

ولخصوصية دور منظمة المرأة العربية وأثرها، كجامعة للعمل النسائي العربي، نقترح الآتي للإسهام في حفظ الذاكرة، وإنتاج معرفة نسوية بديلة:

أ ـ مع غياب مراكز المعلومات عن تاريخ المرأة، تضطلع منظمة المرأة العربية بمشروع موقع الذاكرة الكبرى والسير البديلة للرائدات العربيات.

ب ـ إقامة متحف مركزي قومي، كحافظة موثقة «سمعية بصرية» لنماذج من وثائق وصور، ما يمثل أرشيفًا مرجعيًا عامًا للرائدات العربيات في مختلف المجالات.

ج ـ تخصيص ندوات فكرية عن الرائدات العربيات، يُترسم فيها اختيار موضوع حول خطوات التأسيس وخريطة مشاريعهن، ويتمّ فيها تسليطُ الضوء على كفاحهن، مع قراءات تعيد اكتشاف أعمالهن الفكرية والثقافية، على أن تتاح مادة الندوة كإصدار في كتاب دوري يحمل عنوان سلسلة «كتاب الرائدات».

الفصل السادس

قراءة في إبداع رضوى عاشور: مقاطع من سيرة المرأة وسيرة الوطن

نادية بدر الدين أبو غازي(*)

مُقدّمة

«أنا امرأة عربية ومُواطِنة من العالم الثالث وتراثي في الحالتين تراث الموؤودة، أعي هذه الحقيقة حتى العظم مني، وأخافها إلى حدِّ الكتابة عن نفسي وعن آخرين، أشعر أنني مثلهم، أو أنهم مثلي»[1].

على الرغم من «تراث المَوْؤودَة»، وكونها «امرأة عربية ومواطِنة من العالم الثالث»، استطاعت رضوى عاشور أن تجعل من حياتها سيرةً حافلةً بالعطاء على مختلف المستويات: الفكرية والعلمية والوطنية والإنسانية، وأن تقدم مثالاً مُشرِّفًا للمرأة، ونموذجًا جديرًا بأن يُذكر وأن يُحتذى به.

تقترب الدراسة من رضوى عاشور المرأة والإنسانة والمبدعة والأستاذة الجامعيَّة والناشطة السياسيَّة، لنعايش تجربتها الحياتيَّة وتفاعلها مع واقعها، وما تواجهه من أحداث وتحديات على مختلف المستويات، وذلك من خلال السيرة الذاتيَّة التي تناولتَها في أكثر من عمل من أعمالها، تؤرِّخ لمراحل مختلفة من حياتها، ومن تاريخ وطنها ومحيطها الإقليمي، وتكشف عن موقفها من عدَّة قضايا على المستوى الإنساني؛ بدايةً من «الرحلة»، ومرورًا

(*) أستاذة في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة.

(1) رضوى عاشور، سراج (رواية)، روايات الهلال؛ العدد 528 (القاهرة: دار الهلال، 1992)، ص 123.

بـ «أطياف» وانتهاءً بـ «مقاطع من سيرة ذاتية» بجزءَيْها «أثقل من رضوى» و«الصرخة» اللذين اختتمت بهما رحلتها.

تصطحبنا رضوى عاشور في رحلتها من بدايات تَفَتُّح وعي الطفلة على واقعها، ونعايشها عبر مراحل العمر المختلفة، ومع تتابع الأحداث والتطورات على الصعيدين الخاص والعام، ونعايش معاناتها مع المرض الذي تزامن مع معاناة الوطن؛ لتنتهي رحلة رضوى عاشور ولا يزال نبع الكتابة عنها فياضًا لا ينضُب.

نتتبّع ما كتبته رضوى عن نفسها وعن المرأة وعن الآخرين الذين يشبهونها، لنقدم صورة المرأة من خلال رضوى، وصورة المرأة كما تراها رضوى، والصورة التي تتمنى أن ترى المرأة عليها.

من خلال تحليل سيرة رضوى الذاتية، نتساءل: ما الدور الذي أدته المرأة بصفة خاصة في مجتمعها؟ وما مدى إسهامها في قضية التحرُّر: سواء تحرر مجتمعها أم تحررها الذاتي؟ وهذا يقتضي التساؤل عن خصوصية مفهوم تحرر المرأة في فكرها وإبداعها. وهل صحيح أن المرأة لم تُشغل بغير تحرُّرها الخاص عن بقية مستويات التحرر الاجتماعي والوطني والسياسي؟

يعود اختيار رضوى عاشور إلى أنها نموذج إبداعي يمكن الاطمئنان إلى تمثيله إبداع المرأة المصرية منذ سبعينيات القرن العشرين، إضافةً إلى مشاركتها الفاعلة في النضال من أجل قضايا التحرُّر بمستوياته المختلفة وقضايا تحرُّر المرأة في القلب منه.

أولًا: خصوصية تناول السيرة الذاتية عند رضوى عاشور

إن السيرة الذاتية[2] عند رضوى عاشور لها خصوصيتها؛ فليس الهدف منها التأريخ للذات وعنها، وإنما الخوض ـ من خلال هذه الذات ـ في واقعها وواقع المرأة وفي قضايا الوطن وهمومه، وفي رصد الأحداث المحيطة بها محليًا وإقليميًا وعالميًا والتفاعل معها. على امتداد أعمال السيرة الذاتية لديها، يتراءى لنا تداخل البعد العام مع البعد الخاص،

(2) حول خصائص السيرة الذاتية، انظر: Donna C. Stanton, ed., *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century* (Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1984); Linda S. Coleman, ed., «Women's Life Writing: Finding Voice - Building Community,» (Bowling Green State University Popular Press, 1997), and Shari Benstock, ed., *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1988), and Liz Stanley, *The Autobiographical I: Theory and Practice of Feminist* (Manchester: Manchester University Press, 1992).

حيث تمتزج التجربة الذاتية لرضوى عاشور بتجربة المرأة المصرية بصورة عامة، وتتشابك خيوط الواقع الخاص للكاتبة مع خيوط الواقع المصري، وتمتدُّ في أحيانٍ كثيرةٍ إلى الواقع العربي، وإلى المجتمعات المُتطلِّعة إلى التحرر بأبعاده المختلفة.

ويتجلَّى الربط بين العام والخاص في تَذَكُّر الأماكن والأحداث والشخصيات التي مرت في حياتها وربطها بالواقع المعاصر وأحداثه وشخوصه [3].

حول بدايات تبلور فكرة التأريخ للسيرة الذاتية تقول رضوى عاشور: «بدأت في مشروع سيرة ذاتية، كتبت صفحات تغطي تجربتي الحياتيَّة من سنة 1946 إلى سنة 1956. ثم اكتشفت أن الخطوط التي شكَّلت وجدان الطفلة، وتلك التي نسجت تاريخ الفترة أكثر تداخلاً وحبكة مما أستطيع كتابته، وجدتُني أتعثر في كتابة العلاقة بين خاص وعام متداخلَين متشاركَين إلى حَدٍّ يصعُب معه معرفة أحدهما من الآخر، خفت من السقوط في الخطابية أو الغنائية، فتوقفت عجزاً وخوفًا، وقررت أنني بحاجة إلى «ورشة»، أتدرب فيها وأتعلم، وكانت كتابة **الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا** هي الورشة التي أقبلت عليها واعيةً صفتها كورشة تأهيل» [4].

إن **الرحلة**[5]، هي العمل الإبداعي الأول لرضوى عاشور، كتبته في أواخر السبعينيات، وهي في منتصف العقد الرابع من العمر لتقصّ علينا طرفًا من سيرتها الذاتية، وتتوقف تحديدًا عند مرحلة بعينها من رحلتها، وهي في أواخر العشرينيات من عمرها، وتؤرِّخ من خلال سنوات محدودة من حياتها لواقع مجتمعها خلال المرحلة الممتدة من أواخر الستينيات ـ وبالتحديد في أعقاب هزيمة عام 1967 ـ وحتى منتصف السبعينيات.

وقد انتقت رضوى عاشور جانبًا محددًا من سيرتها الذاتية، عدَّتهُ خير إطار لمعالجة القضية الأساسية، والمقصود تجربتها مع الآخر تلك التي ترتبط بصورة وثيقة بقضية التحرُّر الشامل، كما تطرحها؛ فقد اختارت التأريخ لسنوات الدراسة في الخارج مع الانطلاق الفعلي من سنة 1967، لما تحمله من دلالة في الوعي واللاوعي، بالنسبة إلى رضوى وجيلها، بل ولمصر كلها.

---

(3) تتذكر مدرستها التي تمتد مبانيها وأسوارها في ثلاثة شوارع، هي: محمد محمود ويوسف الجندي والشيخ ريحان. وتستحضر الشخوص والأحداث وتربطها بالأحداث المعاصرة التي تدور في محيط المدرسة أثناء ثورة يناير 2011، انظر: رضوى عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ط 3 (القاهرة: دار الشروق، 2014)، ص 255 - 269.

(4) عاشور، **سراج (رواية)**، ص 123 - 124.

(5) رضوى عاشور، **الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا** (بيروت: دار الآداب، 1983).

كانت هناك محطات رئيسة؛ بدايةً من نكسة عام 1967 التي تستهل رضوى رحلتها بالحديث عن آثارها المدمرة على المجتمع المصري، وعلى جيلها تحديدًا، مرورًا بالحركات المطالبة بالتحرر ومواجهة آثار الهزيمة، ثم حرب عام 1973 وآثارها داخليًا وخارجيًا؛ وكذلك أحداث الواقع المصري الاجتماعية والسياسية وتطوراتها، والمرتبطة بالتحرر في أبعاده المختلفة، وانتهاءً ببدايات «التصالح» مع إسرائيل والتقارب مع الغرب والتغلغل الأمريكي في شؤون المجتمع المصري[6].

إذا كان الهدفُ الأساسُ هو التسجيل لرحلتها إلى الولايات المتحدة وتجربتها في الاحتكاك بالآخر هناك، فإن الأحداث المهمة في مصر كانت تتداخل مع أحداث التجربة مع الآخر، لما تحمله هذه الأحداث من دلالات ترتبط بقضية التحرر بعامة، وهي القضية التي تشغل رضوى في أعمالها المتنوعة؛ كذلك فرض الموضوع الأساس للرحلة أن تُسقِط رضوى المراحل التي كانت تقضيها في مصر في إجازات أو لاستكمال الرسالة؛ لأن الهدف ليس تسجيل سيرتها الذاتية بصورة عامّة خلال الأعوام المحددة التي تؤرِّخ لها، وإنما تسجيل جانب من هذه السيرة هو ذلك الذي يخص تجربتها في الغربة ولقاءها بالآخر؛ لذلك فإن حياتها الخاصة في مصر تخرج عن سياق العمل، خلافًا لواقع مصر وتطوراته، الذي كان له حضوره الواضح.

من جانب آخر، اقتضى الأمر تجاوز العودة إلى الوطن بعدة أشهر؛ بهدف استعراض أهم الأحداث في مصر، لما تحمله تلك الأحداث من دلالات عميقة بالنسبة إلى قضية «الرحلة»؛ أي العلاقة بالآخر، حيث طرحت شكلاً من أشكال تغلغل الآخر في مجتمع رضوى واقتحامه حياتها الخاصة وشؤون مجتمعها الداخلية والخارجية، إضافةً إلى ما لهذه الأحداث من دلالة بالنسبة إلى قضية التحرر، تتمثل في عدة مظاهر للتغلغل الأمريكي في السياسة المصرية.

---

(6) حول أوضاع مصر في المرحلة التي تؤرخ لها «الرحلة»، وأبرز التطورات السياسية والاجتماعية في الواقع المصري خلال حقبتي الستينيات والسبعينيات، انظر: أحمد عبد الله، الطلبة والسياسة في مصر، ترجمة إكرام يوسف (القاهرة: سينا للنشر، 1991)، والسيد ياسين، محرر، **الثورة والتغير الاجتماعي: ربع قرن بعد 23 يوليو 1952** (القاهرة: مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام، 1977)، ومحمد حسنين هيكل: **حرب الثلاثين سنة 1967، ج 1: سنوات الغليان** (القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998)، **وحرب الثلاثين سنة 1967، ج 2: الانفجار** (القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1990).
انظر أيضًا: Afaf Mahfouz El Kosher, *Socialisme et Pouvoir en Egypte* (Paris: Librairie Générale de droit et de jurisprudence 1972); Raymond Baker, *Egypt's Uncertain Revolution Under Nasser and Sadat* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978), and Robert Springborg, «Patrimonialism and Policy Making in Egypt: Nasser and Sadat and the Tenure Policy for Reclaimed Lands,» *Middle Easters Studies*, vol. 15 (January 1979).

وجدَت رضوى في تجربتها بلقائها بالآخر نموذجًا، قد يتشابه مع رحلات أخرى وتجارب مختلفة أو يتعارض معها، لمن ذهبوا مثلها طلبًا للعلم، وتباينت نواياهم واختلفت مقاصدهم وتنوعت ردود أفعالهم واستجاباتهم أثناء الرحلة وبعدها، فأرادت أن تسجل تجربة خاصة لتُضاف إلى رصيد التجارب المتعددة في الاحتكاك بالآخر(7).

لقد كانت مادة **الرحلة** ـ كما توضح رضوى ـ «جزءًا من سيرتي الذاتية وإن لم تكن تطرح أي صعوبات في فهمها والتعبير عنها، بدت الكتابة ممكنة، وكنت أرغب في تقديم شهادة على رحلتي الأمريكية تختلف وتتواصل مع مجموعة من النصوص التي كتبها أدباء مصريون، ذهبوا إلى الغرب طلابًا للعلم وسجلوا في الأغلب الأعم انبهارهم بالأنوار الإمبريالية، كنت أنتمي إلى جيلٍ ولي موقف أيديولوجـي مغاير، ثم إنني امرأة، كانت العين التي ترى والوعي الذي يضيف مفردات التجربة وينتظمها يفرضان ضرورات تخصهما»(8).

إن **الرحلة** تبدأ بدلالة الخروج عن المجرى المعتاد، ثم العودة إليه، تتجسَّد على امتداد العمل: سواء على المستوى الشخصي أم على مستوى الواقع؛ فهي تخرج عن المجرى المعتاد في حياتها اليومية، وفي أوضاع مجتمعها لتعايش تجربة جديدة، ولتواجه واقعًا يظل غريبًا عنها وبعيدًا منها، ثم تعود إلى واقعها وحياتها اليومية بعد مدة، لتطرح تساؤلاً ـ يحمل عناصر الإجابة ـ هل تغيَّر مسار الشخصية ومسار الوطن وتَغَيرت توجهاته خلال هذه المرحلة؟

وفي «أطياف» (9) تؤلِّف رضوى عاشور بين حياتها وحياة شخصية مُتخيَّلة، تمزج بين

---

(7) حول نماذج لكتابات مثقفين مصريين عن رحلاتهم العلمية إلى الغرب، انظر: أحمد الصاوي محمد، باريس (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، 1933)؛ حسين فوزي، **سندباد إلى الغرب**، ط 3 (القاهرة: دار المعارف، [د. ت.])؛ رفاعة رافع الطهطاوي، «**تخليص الإبريز أو الديوان النفيس بإيوان باريس**،» في: **الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي**، دراسة وتحقيق محمد عمارة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1973)، ج 2؛ سلامة موسى: **ما هي الحضارة؟** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1993)، **وهؤلاء علموني** (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1995)؛ لويس عوض، **مذكرات طالب بعثة**، سلسلة الكتاب الذهبي (القاهرة: روز اليوسف، 1965)؛ محمد حسين هيكل: **في أوقات الفراغ: مجموعة رسائل أدبية تاريخية أخلاقية فلسفية** (القاهرة: المكتبة العصرية، [د. ت.])؛ **شرق وغرب: رحلات الدكتور محمد حسين هيكل**، كتاب الهلال؛ العدد 519 (القاهرة: دار الهلال، 1994)، **ومذكرات الشباب** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996).

وحول نماذج لأعمال روائية تصور لقاء المثقف الشرقي بالحضارة الغربية وتحمل بعض ملامح من السيرة الذاتية وتعكس جانبًا من تجربة الكاتب وتفاعله مع الآخر. انظر: توفيق الحكيم: **عصفور من الشرق** (القاهرة: مكتبة مصر، 1938)، **وزهرة العمر** (القاهرة: مكتبة مصر، 1943)، وطه حسين، **أديب** (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).

(8) عاشور، **سراج (رواية)**، ص 123.

(9) رضوى عاشور، **أطياف**، روايات الهلال؛ العدد 602 (القاهرة: دار الهلال، 1999).

عناصر السيرة الذاتية والإبداع الروائي، تتحرك بين الأسطورة المصرية القديمة ووقائع التاريخ العربي الحديث بوثائقه الشفوية والمكتوبة، لتنسج من خيوطها عملاً يؤرخ لمرحلة ممتدة من حياة المبدعة، ومن تاريخ وطنها، بما يموج به من أحداث وتطورات. تقول رضوى: «حين بدأت في كتابة هذا النص، بدا لي منطقيًّا أن ألتزم بالتسلسل الزمني لحياة شجر المتخيلة، وتفاصيل حياتي، كما عشتها فتسير الحكايتان متوازيتَيْن بلا تدخُّل ولا خلط. ولكني أنتبه الآن إلى أنني أكتب بمنطق التداعي وأترك للقلم التحرك بين الماضي والحاضر في حركة مكوكية. أنتبه أيضًا إلى أنني كلما اقتربت من شجر وعرفتها أكثر، تشابكت الخيوط»[10].

وفي **مقاطع من السيرة الذاتية** ترى رضوى أن هذا الكتاب: «ليس رواية بل سيرة ذاتية، تتطابق فيه المؤلفة والرَّاوِيَة والمَرويّ عنها... ويكون فعل كتابة نص سيرة صريح كهذا الذي أكتبه، محكومًا كغيره من النصوص ـ الروائية مثلاً ـ بتلك الخصوصية في التعامل مع الكلام، بكل ما راكمته، أنا المؤلفة، من معارف وخبرات وقناعات ومشاعر وذائقة ووعي وانتباه، تتكثف جميعًا، وتتلخص في نظرة، هي نظرتي إلى الدنيا ونفسي»[11].

تعي رضوى منذ بدأت في كتابة هذا النص، أنها تجمع فيه «بين السيرة الذاتية والمذكرات، وهما نوعان مختلفان من الكتابة، وإن اشتركا في التأريخ للذات وتقديم التجربة الشخصية وتصنيفها وتأمُّلها والتعليق عليها، باسترجاع مراحل العمر بشكل متسلسل زمنيًّا، أو يخلط بين الأزمنة. وأنهما، السيرة والمذكرات، على تشابههما، يختلفان في أن المتوقع غالبًا من الشكل الأول هو حكاية العمر بمختلف مراحله، أما المذكرات فغالبًا ما تركز على مرحلة بعينها»[12].

وفي جُزءيْها **أثقل من رضوى والصرخة**[13]، وعلى الرغم من أن رضوى تطوف بنا في محطات مختلفة من عمرها وعمر الوطن، وتسترجع ذكرياتٍ وأحداثًا من مرحلة الطفولة والشباب، فإنها جعلت من محنة المرض في السنوات الأربع الأخيرة من عمرها، والتي

---

(10) المصدر نفسه، ص 67.

(11) عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 252 - 253.

(12) المصدر نفسه، ص 271 - 272.

(13) في عرضها للتفسيرات المختلفة للوحة الغلاف «الصرخة» للفنان إدفارت مونش ومحاولات الربط بين التجربة التي تنقلها وحياة مبدعها «تبقى اللوحة على طريقة الفن، تتجاوز هذا الظرف الشخصي لتجسد تجربة دالة لشخص مفرد ينتبه فجأة إلى رهبة الوجود ووحشته وتوحشه، فيرتجف هلعاً، وهو يلتقط صرخته أو يرددها». انظر: رضوى عاشور، **الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية** (الجزء الثاني من «أثقل من رضوى») (القاهرة: دار الشروق، 2015)، ص 14.

اقترنت عندها بمحنة الوطن، محورًا رئيسًا؛ ويتواصل دمج العام بالخاص، فأوضاعها الصحية مقرونة دائمًا بقلق على الأوضاع العامة في مصر، وتوالي الجراحات الكبرى واللحظات الحرجة على مستوى الحياة الخاصة، تقترن بلحظاتٍ مأسويةٍ على مستوى الحياة العامة في مصر والوطن العربي. وشغلت أحداث ثورة يناير 2011 وتداعياتها على مختلف الأصعدة الجانب الأعظم من السرد، فعايشت معنا يوميّات الثورة بأحداثها وشخوصها، وتطورات المرض ومعاناته، وتداخلت خيوط السيرة الذاتية مع أصداء الثورة وممارسات السلطة ومواجهة الشباب لتلك الممارسات؛ لتسرد ما حدث وتحدد أشخاصًا بعينهم، تضعهم في قلب الحدث.

ثانيًا: رحلة في سيرة الذات والوطن

«ما زلتُ أواصل عملي رباعي الدفع، (الجامعة، والكتابة، ومهامي كمُواطَنة تساهم بدرجةٍ ما في العمل العام، ورعاية شؤون بيتي وأسرتي)» [14].

في سيرتها الذاتية، تقترب رضوى من نفسها بنظرة موضوعية للذات، تميل إلى المواجهة الحادة والصريحة، وتستهدف التصالُح مع النفس؛ ونتتبَّع في الصفحات التالية حياة رضوى في المجالات الأربعة التي حددتها كمسارات لحياتها.

1 ـ رضوى الأستاذة ـ النموذج والقدوة

بوصفها أستاذةً جامعيَّةً، كانت رضوى ومنذ البداية مثالاً للأستاذة النموذج والقدوة في عطائها العلمي والإنساني، وفي مواقفها الفكرية والسياسية.

«في البدء صبيَّة تدخل قاعة درس حيث طلاب يقاربونها العمر، وإن بدت أصغر منهم سنًّا، أتمت الواحد والعشرين، تبدو في السابعة عشرة، وتقدر رغم ذلك على توصيل القليل الذي لديها، وتخلق لحظة تواصل تتعلم منها بقدر ما يتعلمون» [15].

تمر السنون فتعطي لمهنتها التي عشقتها الكثير، وتكتسب من التدريس سماتٍ تُضاف إلى رصيدها: «المرأة في الرابعة والأربعين، تبدو أصغر بسبب وجهها وصغر حجمها، رغم الشيب الواضح في شعرها. عادةً تبدو متماسكةً قوية، لعل السبب وظيفتها؛ فهي معلمة تقف في المُدرَّج الكبير لتدرس مئات الطلاب والطالبات دفعة

---

(14) عاشور، أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية، ص 209.

(15) عاشور، أطياف، ص 127 - 128.

واحدة، أو تشرف على طالب يدرس للدكتوراه، وتقف بعد المناقشة لتعلن على الحاضرين حصوله على الدرجة، وقد يكون الطالب على مشارف الأربعين أتى بزوجته معه، وربما بأطفاله. كبَّرتها الوظيفة أو قيَّدتها أو علَّمتها ودرَّبتها على التنكُّر للهشاشة، وإن كانت فطرتها ونصيبها الموروث»[16].

تذكر رضوى بكل امتنان اعتزازها بمهنتها: «على المستوى الشخصي، أعترف أنني محظوظة حظًّا مزدوجًا؛ ففي قاعة الدرس مخرج، وفي الكتابة مخرج. في قاعة الدرس تتحقق متعة التواصل والمعرفة وقلب النظام السائد، ولأنني أدرِّس أدبًا لا كيمياء ولا رياضيات؛ فإن قراءة النصوص الأدبية وتفكيكها وإعادة فحصها، يضمن لنا مجتمعين، أستاذة وطلابًا، في رحاب الدرس، لحظةً نادرة نتسيَّد فيها واقعنا، من قال إنني لا أمتلك حكايتي، ولست فاعلة في التاريخ؟»[17].

في قاعة الدرس وخارجها، تمتد جسور التواصُل والمَحبَّة والحميميَّة، حيث تجد في علاقتها بطلابها الأمان والملاذ والأمل: «الأولاد والبنات مرساة؟ شراع؟ دفة؟ بوصلة؟ خشب السفينة يطفو بها ويحميها من الغرق؟ هل تهرب من الشارع إليهم في قاعة الدرس المغلقة على قراءتها للتاريخ؟ أم تُقبِل عليهم، لأن عيونهم تكذِّب الواقع في لحظته الكئيبة لحساب حقيقة أخرى، فتعرف أن في الشارع شارعًا كامنًا وغيرَ مرئي الآن، لن يفاجئها ظهوره المباغت، لأنها رأته ولمسته وخبرته في كل يوم وقفت أمامهم، ومنحتهم نفسها، فمنحوها نفوسهم؟»[18].

وبالمثل يجد الطلبة في الأستاذة «النموذج والقدوة» قيمةً وطاقةً وضوءًا وشعاعَ أملٍ، يتشبثون به وسط ظلمة الواقع وفساده: «قلتِ إنك فكرتِ في ترك الجامعة، وأقول لك إنك لو فعلتِ، تجرمين في حقنا جميعًا ليس لأنك تحرميننا من فائدة ومتعة درسك، ولكن لأن وجودك يحفظ لنا قيمةً ما، ضوءًا، يؤكد لنا أن الظلام لم يعُد مُطبِقًا وأن الفوضى والشراسة والجهل والظلم والفساد، وإن لم نستطع أن ننفصل تمامًا عنها، ليست هي القانون المطلق للوجود. الإنسان بطبعه يحتاج نجمة ما في سمائه. قلتِ إنكِ علقت صورة ما فوق مكتبك وأنتِ تلميذة صغيرة. ألهمتك الصورة وسعيتِ في اتجاهها. لا تغلقي هذه الطاقة... قد

(16) المصدر نفسه، ص 224 - 225.

(17) رضوى عاشور، **لكل المقهورين أجنحة: الأستاذة تتكلم**، ط 2 (القاهرة: دار الشروق، 2019)، ص 75 - 76.

(18) عاشور، **أطياف**، ص 138.

أتطلَّع أنا إليك وأسعى كما سعيت وقد لا أستطيع ولكن زميلاً لي قد يستطيع ذلك»[19].

طوال حياتها الجامعية كانت رضوى ملاذًا آمنًا لطلابها[20] أوْلَتْهم بكل حب الرعاية والاهتمام والعون على مستوى حياتهم الدراسية والشخصية[21]، وحرصت دومًا على الالتزام بأداء واجبها إزاء طلابها وعدم التهاون فيه تحت أية ظروف[22]. وعلى الرغم من مرضها ومعاناتها خلال السنوات الأخيرة، لم تتوانَ عن متابعة طلابها في قاعات الدرس وفي الإشراف على الرسائل العلميّة.

تبدو رضوى دومًا مهمومةً بمشاكل الطلاب ومعاناتهم من الأوضاع المعيشية بعامّة، ومما آلت إليه أوضاع التعليم بخاصّة، وتتصدى بقوة وبقدر استطاعتها لكل مظاهر التهاون في حقوق الطلاب؛ وتسرد بكل أسى وبإفاضة، الكثير من الأحداث المأسوية والممارسات القمعية التي شهدتها الجامعات المصرية في أعقاب الثورة، فتستنكر بكل أسىً واقعة تسمُّم طلاب جامعة الأزهر، وتدين مظاهر الفساد والإهمال من انعدام الخدمات الطبية في الجامعات، ونقص المعدات في المستشفيات الجامعية، وما أسفر عنه ذلك من وفاة بعض الطلاب، وتتساءل: «هل هو إهمال وفساد أم خطة مُدبَّرة؟ ومَنْ وراءها؟ المؤكد أن أعداد الضحايا من الشباب كانت مزلزلة. يملؤني السخط. وبدلاً من تحاشي هذا الهم الثقيل والالتزام بنصيحة الأطباء والأصدقاء بأن عليَّ مراعاة حالتي النفسية لأنني في مرحلة نقاهة، رحت أتابع التفاصيل، كأن هذه المتابعة هي الوسيلة الوحيدة للتكفير عن ذنب هؤلاء الضحايا. ألست مُدرسةً؟ أليسوا طلابًا؟ أليست مهمتي في الحياة رعايتهم وحمايتهم؟ نعم، ذنب من نوع ما لأنهم يموتون أو يتسممون ونواصل حياتنا اليومية وإن بشيءٍ من الحزن والاكتئاب، أقرأ ما يُنشر من تحقيقات صحفية، أقرأ شهادات الطلاب وبيانات

(19) المصدر نفسه، ص 141 - 142.

(20) في حديثها عن مغامرتها مع الطلاب في الخروج من الجامعة متأخرًا في الشتاء، والأبواب مغلقة «تبدو الكلية تحديدًا في فصل الشتاء، مقفرة ومعظم أبوابها مغلقة... نسمي خطة الخروج كاميكازي (وهو تعبير ياباني غدا دالًا على الإقدام إلى حد التهور على مغامرة ذات طبيعة انتحارية). نضحك. وإن كانت الدفعة قليلة العدد... وكلها من البنات وأنتبه أنهن قلقات من منظر الكلية، أتقدمهن ويتبعنني كالبطة وصغارها في قصص الأطفال». انظر: عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 371.

(21) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، ص 177 - 185.

(22) وتحكي واقعة سوء الأحوال الجوية والوصول المستعصي للجامعة وإصرارها على الرغم من مرضها، وسوء الأوضاع وغلق الطرق على الذهاب، ووجدت مسلكًا ولو شاقًا وعسرًا لتصل إلى طلابها «دخلت الكلية وأنا أقول لنفسي: وإن لم يأتِ إلا ثلاثة طلاب سأعطي الدرس فهم يستحقونه على ما بذلوه من جهد للوصول. دخلت القاعة. لم أصدق ما رأيت: كان الطلاب يملأونها، مستقرين على مقاعدهم، ينتظرون المحاضرة. لو كان لي صوت جميل لانطلقت في الغناء. لم أغنِّ ولكنني تجليت في الكلام». انظر: المصدر نفسه، ص 393.

اتحاداتهم، أعاود قراءة تقرير لجنة تقصّي الحقائق التي أشرف عليها المجلس القومي لحقوق الإنسان»[23].

على الرغم من الألم والحزن الذي يُثقل عليها ويؤرّقها تذهب رضوى إلى طلابها ـ في حُلَّتها الزاهية ـ حاملةً معها «السلتين الكبيرتين... ثمار الأمل التي أوزعها على من يطلب ومن لا يطلب!»[24].

لقد أثمرت تلك العلاقة بينها وبين طلابها فيضًا من المشاعر والأحاسيس النبيلة وفاءً وعرفانًا، وتتعدد المواقف التي عبَّر من خلالها طلابها وزملاؤها عن تقديرهم الكبير لها، ومن بين تلك المواقف المؤثرة حفاوة استقبالهم لها عقب عودتها من إحدى رحلات العلاج:

«وقفنا في المطار، لا نريد أن نغادر. تتواصل المكالمات التليفونية... غادرنا في طريقنا إلى البيت. ما إن وصلنا حتى وصل الطلاب بباقة زهور كبيرة وبالونات ملونة، كتبوا على كل بالونة منها اسم كتاب من كتبي ... بعد مجلس القسم، استخدمت زميلاتي مكاتب الغرفة لوضع الحلوى يتوسطها كعكة كبيرة على شكل كتاب مفتوح عليه كلمات مؤثرة. لمحتها لمحًا، وتحاشيت التمعُّن فيها. كانوا ما يقرب من ثلاثين، منهم أربعة فقط من زميلاتي اللائي يقاربنني في العمر أو يكبُرنني. أما الباقي، فقد درَّست لهن في سنوات ما بعيدة أو قريبة أو أشرفت على رسائلهن، ومنحنني لحظات من الزَّهْو بإنجازهن العلمي... قلت في نفسي: امرأة محظوظة، لا شك. قلت: حتى الرحيل الآن ليس خطأ. الثمار أسخى وأوفي مما تصورت. استدركت: لا أحد يجرؤ على الرحيل مخلفًا وراءه كل هذا الحب. لا أجرؤ»[25].

تجد رضوى في رسالة التدريس متعةً وإضافةً؛ فهي «تستثقل العمل الإداري وتعتقد أنه ينكِّد عليها حياتها... شأنها كله معلَّق على رواية تكتبها أو بحث تنجزه أو محاضرة ترضى عنها أو رسالة تشرف عليها لباحث أو باحثة تُفرح قلبها، وتمد في عمرها» [26].

على مستوى حياتها العملية وفي إطار علاقاتها بزملائها، تحلت رضوى دومًا بالحكمة والقدرة على إدارة الأزمات بهدوء ورَوِيَّة؛ فهي شخصية «لا تفضل الصدام إلا في قضايا

(23) المصدر نفسه، ص 382.
(24) المصدر نفسه، ص 383 - 384.
(25) المصدر نفسه، ص 365 - 366.
(26) المصدر نفسه، ص 140.

كبيرة تستدعي الصدام، وإن اصطدمت تقود الصدام بهدوء نسبي ولغة مهذبة، تستمع في هدوء كأن ما تسمعه لا يشعل حرائق في صدرها. لا تسمح لرغبة مُلحَّة في التهكم تتفلت منها، أن تبدو على وجهها أو ينطق به لسانها وهي تستمع إلى زميلة فاضلة تتقمص دور حكيم الزمان، وهي تتحدث بمحض هراء. ترفع يدها وتطلب الكلمة في مجلس الكلية، وتعترض بتهذيب ولطف على ما قاله زميل ما ببساطة ويسر كأنه لم ينطق بما يثير زلزالاً في نفسها، وفي الأرض»[27].

وعندما تولَّت مهمّاتٍ ومناصب إدارية، كان الالتزام والموضوعية والدفاع عن الحق سِمَتَها ونهجَها. وتسرد رضوى الكثير من المواقف المُشرِّفة على مدى حياتها الأكاديمية، منذ البداية في خطواتها الأولى كمعيدة، ثم وهي تتدرج في السلك الوظيفي، وتتولى عدة مسؤوليات، منها رئاسة القسم، ورئاسة اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة، وعضوية لجان الفحص[28].

2 ـ رضوى الكاتبة والمبدعة

«أكتب لأني أحب الكتابة، أقصد أنني أحبها بشكل يجعل السؤال «لماذا» يبدو غريبًا وغير مفهوم. ومع ذلك فأنا أيضًا أشعر بالخوف من الموت الذي يتربَّص، وما أعنيه هنا ليس فقط الموت في نهاية المطاف، ولكن أيضًا الموت بأقنعته الكثيرة في الأركان والزوايا، في البيت والشارع والمدرسة، أعني الوأد واغتيال الإمكانية... أنا امرأة عربية ومواطِنة من العالم الثالث وتراثي في الحالتين تراث الموؤودة، أعي هذه الحقيقة حتى العظم مني، وأخافها إلى حد الكتابة عن نفسي وعن آخرين، أشعر أنني مثلهم أو أنهم مثلي»[29].

تعتقد رضوى عاشور أن «إبداع نص فني من أعقَد اختراعات البشر وأكثرها عجبًا، ليس بسبب ذلك المزج الغريب بين الذاتي والمشترك، والمعرفة الموعيّ بها وغير الموعيّ بها، والآنيّ والممتد، والمجرد والمجسد، بل لأنها تنقل أحمالاً متراكمةً على بساطٍ هشٍّ من الحروف والكلمات والجمل المفيدة. ربما لا تفي الصورة بالغرض؛ لأن الكلمات الحاملة، لها من المغناطيس طاقة الجذب، ومن الرادار قدرة الالتقاط، ومن الشجر الجذور المغمورة في طين الأرض، ومن العمائر التركيب، ومن الأحلام الالتباس والغموض المراوغ. باختصار

(27) المصدر نفسه، ص 379.

(28) المصدر نفسه، ص 135، 159 و227.

(29) عاشور، سراج، ص 123.

شديد، تحمل الكلماتِ تاريخًا وجغرافيا، وطيّات متراكبة من طبقات الأرض ودخائل البشر وتجاربهم ومصائرهم وأحلامهم وتهويمات خيالاتهم»[30].

وتوضح عاشور في «أثقل من رضوى» التناقض بين فعل الكتابة، وما تتطلبه من عزلة داخلية عن الآخرين الذين هم مادة الكتابة وهدفها ومتلقوها[31]، ولكنها تجد في الكتابة مخرَجًا، حيث «يتسيَّد المرء واقعه، يقلب الهامش إلى متن، ويدفع بالمتن المُتسلِّط إلى كناسة مهملة في الزاوية. أكتب أمتلك الحيز. من قال إنني لا أمتلك حكايتي، ولست فاعلة في التاريخ ؟»[32].

إنّ قراءة سيرة رضوى الذاتية، تؤكد أنها امتلكت بحق حكايتها، وكانت فاعلة في التاريخ الذي اتخذت منه مادةً تروي من خلالها سيرتها وسيرة وطنها، وأداة للتسجيل والتوثيق والمقاومة الثقافية؛ فعلى حدٍّ تعبيرها «أنا أسجل التاريخ، لا لأسباب أيديولوجية؛ بل لأنه ليس لديَّ وسيلة أخرى لتصوير تجربتي وإحيائها بأحداث دالَّة. ومع ذلك، أنا قاصَّة، وأي روائي في اعتقادي لديه قصة ليرويها، حتى وإن اختار حكايتها في غير شكل القصة. الكتابة بالنسبة إليّ هي محاولة استعادة إرادة منفية... أكتب فيصبح لي فضاء يخصني، وأتحول من متلقٍ للفعل إلى فاعل في التاريخ.»[33]

لدى رضوى شغف خاص بكتُب المذكرات والسيَر الذاتية والمعاجم والموسوعات[34]. و«في كل الروايات يتوسط التاريخ مسرح الأحداث؛ حضورُه طاغٍ. هذا الانتباه الاستثنائي للزمان والمكان، والحاجة إلى التوثيق هو أحد الملامح المشتركة للأجيال اللاحقة من الروائيين العرب، الذين يؤدون دور القاصِّ والمؤرخ، بصورة مباشرة وغير مباشرة»[35]. ويتضح هذا الدافع في كتاباتها المختلفة، ومنها ثلاثية غرناطة التي ترى أن «كتابة «غرناطة»، ثم «مريمة والرحيل» في الأعوام الثلاثة التالية، أعادت للمرأة توازنها، وربما لأن الكتابة استنقذت إرادة منفية ومعطلة أمام عواصف الصحراء التي اجتاحتها بآلاتها العسكرية والإعلامية. ستكتب عن بشر مثلها يعيشون قبضة تاريخ قاتل، لا فكاك لهم منه. ستكتب

(30) عاشور، أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية، ص 250 - 251.
(31) المصدر نفسه، ص 248.
(32) عاشور، لكل المقهورين أجنحة؛ الأستاذة تتكلم، ص 75 - 76.
(33) المصدر نفسه، ص 292.
(34) تقول رضوى: «من ضمن رواياتي السبع المنشورة؛ تدور أحداث أربع منها في القاهرة المعاصرة وتدور أحداث اثنتين في الماضي». انظر: المصدر نفسه، ص 294.
(35) المصدر نفسه، ص 308.

النهايات. ولكن الخوض في التاريخ ـ التعرُّف إليه، ثم معرفته ـ وفعل الكتابة ـ أن تبدأ هنا وتنتهي هناك، أن تُبْدع شخوصًا وأزمنةً ومساراتٍ، تسرع أو تبطىء، تنشىء أسلوبا ثم تستبدل به آخر ـ أعادا لها سيادتها على مُقدَّرات حياتها، وإن كان في كونٍ من بدع الخيال»[36].

في تكييفها لمكانة الأدب وارتباطه بالسياسة تؤكد رضوى أنها، «مؤمنة أن الأدب لا يكون بريئًا أبدًا، لا يمكن فصله عن سياقه السياسي بشكلٍ أو بآخر، لكن الأدب أيضًا أكثر بكثير من محض بيان أو رسالة سياسية»[37].

ويشغلها التساؤل عن «كيف نحقق التوازن بين حاجتنا لأن نكون مفيدين، وأن نعبر عن الحقيقة كما نراها لمجتمعاتنا، وأن نوسع دوائر قرائنا، وأن نكون أنفسنا ونعيد الاتصال بتراثنا اللغوي والأدبي مستفيدين من معارفنا المكتسبة حديثًا، ومن تجارب حياتنا، بما في ذلك حكمة إعادة النظر، وتقييم الحدث بعد وقوعه؟ هذه، في اعتقادي، أسئلة مهمة تشغل بال الكاتب العربي. لكن القراء الأوروبيين والأمريكيين يريدون كتبًا عن الحرملك، عن النساء المُحجَّبات، عن النساء قليلات الحيلة، عن النساء المقموعات... يقول «بيتر ريبكن» إن الكتب التي تحتوي عناوينها على كلمة «الحجاب، أو الخمار، أو النقاب» تُباع أكثر من الكتب التي لا تحتوي عناوينها على كلمات استشراقية مماثلة... إن موضوع النساء في المجتمعات الإسلامية هو واحد من المواضيع المليئة بالكليشيهات والموجَهة لزيادة المبيعات لدى الناشرين الأوروبيين»[38].

تؤكد رضوى أن محاولاتها للكتابة شكلٌ من أشكال المقاومة الثقافية، ومحاولة حماية الذاكرة الجمعية وصيانة الثقافة ضد التهديد المزدوج، بأن تفرض عليك ثقافة ما، أو أن تنفرط ثقافتك بتسليط الضوء على التاريخ وإعطائه تماسكًا ورؤية، والاجتهاد لاستدعاء كل الأمور المُسقَطة والمسكوت عنها، والمُهمَّشة والمُغيَّبة في حاضرنا وماضينا، وترى أن تحدي الخطاب السائد في حالتها قائم على ثلاثية الأمة والطبقة والجنس[39].

(36) عاشور، **أطياف**، ص 227.

(37) عاشور، **لكل المقهورين أجنحة؛ الأستاذة تتكلم**، ص 291.

(38) تحكي رضوى عن تجربتها «منذ عدة سنوات دُعيت إلى مؤتمر في إيطاليا عن كتابات المرأة في الشرق الأوسط: «سيكريتورا سفيلاتا»؛ أي الأدب المنزوع عنه الحجاب، إن الأمر الأخطر من التعبير المضلل هذا، هو الافتراض الضمني أن الفعل المحمود هو نزع الحجاب عن المرأة المحجبة؛ لكي «تصبح مثلنا». تلك إذًا إشارة، بشكل غير مباشر وضمني، إلى «عبء الرجل الأبيض»، المهمة «الحضارية»، والتحيز الأوروبي القاضي بها، فالناس يكونون جيدين بقدر ما يتبنَون «قيمنا الثقافية» أو سيئين إذا كانوا مختلفين أو اختاروا شكلًا مختلفًا لحياتهم، وهذا ما أسميه متلازمة أريل/كاليبان. انظر: المصدر نفسه، ص 292.

(39) المصدر نفسه، ص 295.

على الرغم من أنها ـ في إبداعها ـ سردت الكثير عن حياتها وحياة وطنها، فإنها ظلت تأمل أن تكتب عن رحلاتها، وتضيف في مجال أدب الرحلات، لما في ذلك من فائدة محتملة، لأن إسهام الكاتبات في أدب الرحلات على ثرائه وجذوره القوية في تراثنا، يبقى محدودًا ومعدودًا [40].

وإذا كانت الكتابة لدى رضوى نوعًا من المقاومة والتحدي وتَسَيُّد الموقف، فإنها تستعصي عليها في بعض الأحيان حين تتفاقم الأمور وتزداد سوءًا [41].

وأفصحت رضوى في «الصرخة» عن الأمر الذي كان يشغلها صباح مساء، فهو ما يحدث في مصر عمومًا، وفي الجامعات خصوصًا. بدا لها المشهد ثقيلاً وحزينًا إلى حد اليأس، وفي تمعُّنها في الأوضاع السائدة، ربطت بين وضعها الصحي المتأزم، والواقع المصري المأزوم، وتساءَلت: هل مصر في وضعٍ مشابه؟ ولكن لم يعجبها السؤال، حيث رأت أن مقارنة سيدة ستينية مريضة تخضع لفحص، ببلد كبير له حكاية طويلة عريضة ممتدة في التاريخ والجغرافيا، يحيا في رحابه الملايين من البشر، تشبيه سخيف أقرب إلى الهلوسة! وحاولت استرجاع نظرتها المتفائلة دائمًا إيمانًا بأن توصيل رسائل يأس أمر غير أخلاقي لمن اعتاد حمل سلال الأمل كل يوم، وتعترف بأنها لحظة وَهَن، أفلت منها فيها التعبير عن ثِقل الحمل[42].

تقول رضوى: «تمترست بالحديث عن النساء الخمس، وعن جدتي، وعن تمثال أو آخر شاهدته قبل أربعين عامًا. لم أخبركما ساعتها، أنني أتمترس خلف هذا الكلام ولا أشرت أن وعيي كان كنهر النيل في الأساطير الفرعونية القديمة، له مجرى مزدوج،

---

(40) عاشور، الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية، ص 133.

(41) «استيقظنا... على أخبار العدوان على غزة. نتابع القصف ونتحسب من هجوم بري... سأحاول الجلوس للكتابة، وأوفق في كتابة صفحة أو صفحتين، ولكن التركيز كان صعبًا «لأسباب عدة، في مقدمتها» لأن الشباب نزلوا إلى شارع محمد محمود مساء الأحد ليبدأوا إحياء الذكرى الأولى لمواجهات العام السابق، فاشتبكت الشرطة معهم. تتابعهم على بعض القنوات التي تنقل الحدث مباشرة ثم ننتقل إلى قنوات أخرى لمتابعة القصف على المعبر، والوفد (أكثر من خمسمئة شاب وفتاة) عند المعبر، وتميم معهم. نتابع القصف على المخفر الملاصق لمستشفى الشفاء في غزة، والوفد في المستشفى، وتميم معهم. وعلى غير الأرق المعتاد منذ الصبا، والذي لا أعرف له سببًا واضحًا، كان الأرق ناتجًا عن صوت طلقات الأعيرة النارية المتقطعة التي أسمعها لا أعرف إن كانت قنابل مسيلة للدموع أو طلقًا ناريًا أو خرطوشًا. أكاد أوقن أن أحدًا من القراء مهما بلغ انتباهه، لم يرد بخاطره أن الشهداء والمصابين وقصف الطائرات وتدمير العمائر، والغاز المسيل للدموع وطلقات النار والخرطوش، يمكن أن تكون عناصر في هذا الاختناق المروري في الدماغ الذي يجعل الكتابة المتزنة ضربًا من المستحيل». انظر: عاشور، أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية، ص 247.

(42) عاشور، الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية، ص 159 - 160.

مجرى فوق الأرض وآخر في باطنها لا يراه الناظر... في المشهد كثير مما تعرفان ولا داعي لتكراره»[43].

وتسرد رضوى مجموعةً من الأحداث المؤلمة والمفزعة: «مَنْ قتل شبابًا يمكن بحسبة بسيطة أن يكونوا أولادي أو أحفادي، فيكون من المنطقي أن أسبقهم إلى الموت، لا أن يسبقوني هم إليه، أو يتعرضوا إلى الحبس ظلمًا، والضرب والسحل والتعذيب، ولتدمير بهيميٍّ ممنهج لأحلامهم... ولم يقتلني الكلام على ما فيه من كذب وتزوير وممالأة فجَّة لأصحاب السلطة في البلاد. ولا قتلني تدمير أحلامي، لأن المرء حين يتقدم به العمر تتآكل أحلامه على ما يبدو، ويصيبها وهنٌ أشبه بما يصيب مفاصله وعظامه. لم تقتلني الأحداث ولكنها أصابتني بالاكتئاب، فاختلَّت الكتابة وتعثرت، ثم انقطعت. ربما يكون التعبير الدارج في العامية المصرية أكثر دقةً في وصف الأمر: «طفشت» الكتابة. فهذا ما ألَمَّ بي طوال أسابيع. حاولت أن أبحث عن الكتابة، أستعيدها برفق. أحايلها وأستميلها، ولكنها واصلت الفرار، أغلقت الملف، قلت: اتركيها، ستعود من تلقاء نفسها إن أرادت»[44]. وعادت الكتابة بالفعل لتواصل رضوى التأريخ للواقع، ولتجعل من «الصرخة» فصل الختام.

3 ـ رضوى عاشور الفاعلة السياسية والمُقاوِمة

كان للسياسة حضورُها المؤكد في حياة رضوى عاشور، وكان لأعمالها الإبداعية إيحاءٌ ودلالة، في اقترابها من الواقع وتعبيرها عنه، مما ينبئ بحسّ وطني. فقد ظلت أحداث الواقع المصري وقضايا تحرُّره تعيش في ضمير عاشور وتختزنها في عقلها وتعيد تشكيلها في أعمالها الإبداعية، حتى تبلورت في صور فنية، تمثلت في نصوص روائية ومجموعات قصصيَّة وسيرة ذاتيَّة[45]، فإبداعات السيرة الذاتية ـ التي نحن بصددها ـ عامرة بدلالات

---

(43) المصدر نفسه، ص 137 - 138.

(44) المصدر نفسه، ص 157 - 158.

(45) حول انعكاس الواقع في الأعمال الإبداعية لرضوى عاشور والسياسة كمُكوِّن أصيل في تكوينها الفكري، انظر أعمالها: رضوى عاشور: **أطياف**؛ **حجر دافئ (رواية)** (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1985)؛ **خديجة وسوسن (رواية)**، روايات الهلال، العدد 492 (القاهرة: دار الهلال، 1989)؛ **تقارير السيدة راء (نصوص قصصية)** (القاهرة: دار الشروق، 2001)؛ **قطعة من أوروبا (رواية)** (القاهرة: دار الشروق، 2003)، **وفرج (رواية)** (القاهرة: دار الشروق، 2008).

وحول انعكاس الأحداث التاريخية على إبداعها، انظر: رضوى عاشور: **سراج (رواية)**. وكذلك ثلاثية غرناطة التي تتناول فيها تاريخ الوجود العربي في الأندلس بعد سقوط غرناطة: رضوى عاشور: **غرناطة**، روايات الهلال؛ العدد 544 (القاهرة: دار الهلال، 1994)، **ومريمة والرحيل**، روايات الهلال؛ العدد 561 (القاهرة: دار الهلال، 1995).

والطنطورية التي أرّخت فيها لتطور القضية الفلسطينية. انظر: رضوى عاشور، **الطنطورية (رواية)** (القاهرة: دار الشروق، 2010).

سياسية موحية وبأصداء للأحداث والوقائع المحيطة بعالمها الداخلي والخارجي، حيث أبدعت ـ من خلالها ـ صورة لمصر في تطورها السياسي والاجتماعي على مدى حِقَب متتابعة، فتشكل من جماع أعمالها ملامح أدب قومي مكتمل السمات في شكله ومضمونه.

وكانت قضايا التحرر ـ تحرر المرأة وتحرر الوطن وتحرر الإنسان ـ من صور القهر كافةً ومصادرة الحريات ووأد الإمكانات، هو موضوعها الأثير وهمّها الأكبر الذي انشغلت به على مستوى الفكر والممارسة، وكرّست له كتاباتها الإبداعية والنقدية من جانب، ومن جانبٍ آخر، ممارستها الفعلية في العمل العام، فقد شاركت بفكرها وكيانها في النشاط السياسي على امتداد حقب متوالية، فكانت عنصرًا محركًا، وشاركت في أحداث مجتمعها، وظلت في قلب النشاط السياسي المتطلع للتحرر، وتخطى نطاق كتاباتها ومساهمتها واقعها المحلي إلى كل مجتمع إنساني تغيب عنه الحرية، فتقول: «حين أتطلَّع إلى الثورة في مصر وتونس واليمن على سبيل المثال لا الحصر، أرى وجهي وأتعرف إليه. وحين أرى الحركات الاحتجاجية ضد الحرب وضد العَوْلَمَة وجشع الكبار، وتظاهرات الأسبوع الماضي في ألف مدينة من مدن العالم أرى وجهًا أليفًا، ثم أكتشف حين أمعن النظر فيه، أنه أيضًا وجهي»[46].

وفي **الرحلة**، تغيب ذاتية الفرد ونلمح حضورًا مؤكدًا للـ (نحن) التي تتسع هنا لتستوعب شعوب العالم الثالث بعامة، وعلاقتها بالغرب. والخوض ـ من خلال هذه الذات ـ في قضية التحرر السياسي وعلاقة الغرب بدول العالم الثالث؛ وذلك عبر تجربة خاصة للكاتبة في الاحتكاك بالآخر، تسترجع من خلالها لمحات من تاريخ القهر السياسي والإنساني لشعوب العالم الثالث، وتستحضر لحظاتٍ من الانكسار وأخرى من الانتصار، وتواصل معايشة هذه الشعوب في مواجهتها للغرب.

وفي **أطياف**، يمثّل البعد السياسي مُكوِّنًا أصيلاً في نسيج السيرة الذاتية وعنصرًا فاعلاً في مسار أحداثها وتطور شخوصها؛ فامتزج فيها الحكي عن رضوى وشجر بمشاهد من العصر، ومن وقع الأحداث والتطورات المحيطة بهما، في نسيج فني فيه نبض الصدق ووضوح الرؤية، تنفذ من خلاله إلى أعماق وجداننا وتتخطى الحدث المباشر إلى الأثر الباقي والمغزى العميق.

تعود بنا رضوى إلى منتصف الأربعينيات، لتؤرِّخ لميلاد رضوى وشجر؛ هذا الميلاد

---

(46) عاشور، لكل المقهورين أجنحة: الأستاذة تتكلم، ص 280.

الذي تربطه بأحداث وملابسات سياسية ويقترن فيه مسار شخصيات الرواية وتطورها بمسار الوطن أحداثًا وشخوصًا، زمانًا ومكانًا. فتنتقل من بيت الهلباوي الذي وُلدت فيه رضوى إلى بيت كوبري عباس الذي شهد طفولتها، وإلى جانب سرد ذكريات الطفولة في تلك المنازل، تلوذ بالتاريخ لتحكي عما ارتبط بالمكان من أحداث ودلالات، فيقودها الحديث إلى إبراهيم الهلباوي «الشاب ذي الأصول الريفية الذي استطاع أن يكون نجمًا في عالم المحاماة، والذي قبِل أن يكون عضو الادِّعاء في محاكمة فلاحي دنشواي عام 1906 فقدم للمحكمة، نيابةً عن سلطة الاحتلال، مبررات الحكم بالإعدام على الفلاحين، ومنحه الشيخ عبد العزيز جاويش في جريدة **اللواء** لقب «جلَّاد دنشواي»[47]، وتحكي «واقعة كوبري عباس ومحاصرة طلاب جامعة القاهرة بقوات الشرطة من خلفهم وفتح الكوبري من أمامهم، مساحة غائبة من وعي طفولتي»[48].

على امتداد الحِقَب المتتالية، تتقاطع الخيوط وتتداخل سيرة كلّ من رضوى شجر الوطن الذي اتسع ليضم فلسطين، التي لم تسلِّم رضوى يومًا بضياعها والتي تراها، على حد تعبيرها، «حية وحاضرة إلى هذا الحد في داخلي، وجزءًا أيضًا من حياتي اليومية»[49]. والصراع العربي - الإسرائيلي الذي ظل دائمًا في الذاكرة وفي الوعي واللاوعي، وفي بؤرة الاهتمام، لتكون أحداث الوطن - وطنها الكبير - وهمومه وقضاياه، وفي مُقدمها قضية التحرر بمفهومها الشامل، هي الشغل الشاغل لرضوى.

وتحكي رضوى عن مرحلة الدراسة في الخمسينيات وحتى مطلع الستينيات في المدرسة الفرنسية، فتسترجع صورًا شتى من الأعباء والقيود التي أرهقت الطفلة الصغيرة ودفعتها إلى الانتقال إلى مدرسة عربية، ومن أبرزها الأمر الملزم بمنع الطلاب من التحدث باللغة العربية، وهو أمر أدركت رضوى في ما بعد، أنه «قد يكون السبب الأول في محبتي لهذه اللغة، وشعوري بأن حصة اللغة العربية هي فسحة من نوع ما، أقرب لخروج السجناء من زنازينهم ليروا الفضاء والشمس»[50]. كما تذكر قرارات التأميم 1956 ورحيل بعض الأساتذة الأجانب، وتحمل في ذاكرتها نظرة التعالي والنظرة الدونية للمرأة التي رسخها بعضهم في وجدان الطفلة وذاكرتها، والتي كانت سببًا في كرهها الرياضيات[51].

---

(47) عاشور، **أطياف**، ص 67.

(48) المصدر نفسه، ص 72.

(49) المصدر نفسه، ص 221.

(50) عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 261.

(51) عاشور: **أطياف**، ص 26، و**الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 128.

في بدايات الستينيات، تصحبنا رضوى إلى رحاب الجامعة لنعايش تجربة كل من رضوى وشجر منذ التحاقهما بكلية الآداب، ثم تدرُّجهما في العمل الأكاديمي، ونتابع عن قرب مسارهما العلمي والحياتي الذي يقترن دومًا بمسار الجامعة والوطن على امتداد العقود التالية، ونعايش مع شجر يوميات وأحداث مشاركتها في اعتصام الطلاب في قاعة الاحتفالات بجامعة القاهرة في كانون الثاني/يناير عام 1972 [52] وما تلاها من تهديدات ومُنغِّصات، مرورًا بسلسلة من الأحداث والتطورات طوال العقود التالية، واعتقالها في أحداث أيلول/سبتمبر عام 1981، ضمن حملة الاعتقالات الكبيرة التي طالت ممثلين من التيارات الفكرية والسياسية كافةً، وطردها من الجامعة ضمن عدد كبير من أساتذة الجامعة[53]. وتتكشَّف لنا عدة مظاهر لتردي الأوضاع في الجامعة، وتبدل السلوك والمواقف، خوفًا أو حفاظًا على الوظيفة. وتستعرض شجر عدة نماذج من هذا التَّغَيُّر الذي انتهى باستقالتها احتجاجًا على ما آلت إليه الأوضاع[54]؛ فإلى جانب الحكي عن الذات وعن شجر المُتخيَّلة، أبدعت رضوى صورة كاملة لمصر في تطورها السياسي والاجتماعي على مدى حقب متتابعة.

في **أثقل من رضوى** و**الصرخة** لقاء مشترك في التعبير عن السيرة الذاتية وسيرة الوطن بأحداثه الكبرى، يجمع ويوحد بينهما؛ فقد واصلت رضوى عاشور - في جزءَيْ **مقاطع من السيرة الذاتية** - اقترابها من الواقع السياسي والاجتماعي في مصر والوطن العربي، وما يموج به من ثورات وحركات احتجاجية، وجعلت من ثورة يناير وتداعياتها الحدث الأعظم، وربطت بين السيرة الذاتية ومعاناة المرض ورحلة العلاج المضني بما يدور في مصر وتونس من أحداث وتحولات، فتابعت - في **أثقل من رضوى** - بكل حماسة وشغف، أحداث ثورة تونس وتأسَّت لاضطرارها أن تكون بعيدة من وطنها ومن مسرح الأحداث [55].

---

(52) عاشور، **أطياف**، ص 81 - 84.

(53) المصدر نفسه، ص 137 و239 - 243.

(54) عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 261، و**أطياف**، ص 243 و257.

(55) تقول رضوى: «لا أفهم الصدف، أتأملها وأفشل في فهمها. ولا أعني الصدفة كظاهرة، بل تصادُف تواريخ أمرين دالين، أو تصادُف حدوث أمر حزين مع آخر سعيد (أو العكس) في اليوم نفسه من السنة ذاتها، أو بعدها بسنوات... تصادَف إذًا أن أكون في مسرح العمليات بين أيدي جراحيْن يُعملان مشارطهما ومعارفهما في رأسي، وتونس تشتعل بعد أن أحرق البوعزيزي نفسه .لا علاقة بين الأمرين، ولكنني أربط بينهما بسبب التاريخ، ولأن كُلًا من الحدثين يخصني بشكل مباشر، ويؤثر ربما في فعل الحياة وشكل استمرارها. ثم تصادف أنني كنت، وأهل تونس يخرجون في الشوارع ويهتفون «الشعب يريد إسقاط النظام»، في بلد بعيد يصعب أن تجد فيه قناة إخبارية تواكب تفاصيل ما يحدث في بلادك، أكرر على نفسي: لو لم آتِ إلى واشنطن في أول ديسمبر، لو لم يحدد الطبيب يوم السابع عشر من ديسمبر موعدًا للجراحة، لكنت في بيتي في القاهرة أتابع تفاصيل الخبر لحظة بلحظة، أتنقل بين عشرات=

عندما امتد وهج الثورة إلى مصر، لم تشغلها الجراحات المتابعة والمعقدة عن الانغماس ـ بكل ما تختزنه من طاقات وقدرات منهكة ـ في أحداث الثورة من بداياتها الأولى من خلال التفاعل الحي مع الأحداث، ثم المشاركة الفعلية فور عودتها؛ فتحكي بكل حماسة وإعجاب عن الاحتشاد الثقافي الذي عرّفته بأنه «توظيف كافة الطاقات المكتسبة والموروثة، والتقليدية والمستحدثة، والشعبية وغير الشعبية في خدمة الثورة، وأرى في الجرافيتي وتكامله مع أساليب أخرى في ممارسة الثورة، عنصراً من هذا الاحتشاد، ثم أرى فيه، بتعدد أساليبه ومصادره، نموذجًا من نماذج هذا الاحتشاد»[56]. فالجرافيتي «لم يكن مجرد فعل مواكب للثورة يعبر عن مطالبها ويوثق يومياتها وحولياتها في مسارٍ مُوازٍ فحسب، بل كان جزءًا من مجراها»[57].

وتُعَايش رضوى الأحداث والتطورات؛ فتؤرخ ليوميات الثورة بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة [58]. كما تتحدث باستفاضة عن تاريخ الأماكن التي جرت فيها المواجهات، في محاولة لتسجيل الحدث وتخليد بطولات الثوار «أريد ألاَّ ينسى أولاد وأحفاد من أُصيبوا أو استُشهدوا في تلك الأماكن أن أهلهم والمئات غيرهم ممن استشهدوا أو أُصيبوا في هذا المكان، كانوا وهم يصنعون له تاريخًا جديدًا، يتواصلون مع تاريخ لم يحكوا لنا عنه أو حكوا حكايات منقوصة. والأهم أنني أريد أن أقول القليل الذي عندي ليتكامل مع شهادات مَنْ شاركوا في مواجهات شارع محمد محمود وشارع الشيخ ريحان وشارع يوسف الجندي وشارع الفلكي وشارع منصور وميدان باب اللوق؛ لكي لا يأتي يوم تُقام فيه عمائر عالية،

=القنوات العربية وغير العربية، أتحدث مع أصحابي بشأن ما يجري في تونس، وألمس لمس اليدين أمرًا ما يتشكل ساعة بساعة في شوارع القاهرة، ولكن الصدفة التي لا أفهمها، ستتحكم في قدر متابعتي لثورة تونس». انظر: عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 47 - 48.

(56) المصدر نفسه، ص 322. ترى رضوى أن «الجرافيتي من مستجدات الثورة، كالمسيرات الكبيرة، والمليونيات والقدرة على الهتاف بـ «يسقط» جماعيًا وبقوة. منذ 25 يناير عام 2011 ... ستنتشر رسوم الجرافيتي في القاهرة وفي غيرها من مدن مصر ومختلف الأحياء، وإن تكاثرت في محيط ميدان التحرير ووسط البلد. على الجدران. على الأبواب. على الأعمدة. على الأرصفة. على أغطية علب الكهرباء. على السواتر المعدنية التقليدية للمحلات التجارية. تحمل شعارات الثورة». انظر: عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 315.

(57) تقول رضوى: «أنتبه إلى المفارقات المدهشة التي تحيط بهذا الفن. فهو يتكرر ويتعدل ويضاف إليه. يمحوه من يمحوه، فيستبدل به آخر. زائل ويتناسخ. ثابت على جدار وينتقل. ينجزه فرد أو فريق فيصير مشاعًا كاللغة التي نتشارك فيها، من دون أن نعلم من ابتدع هذه الصورة أو تلك ومن أضاف هذه الجملة التي تتردد على ألسنتنا كل يوم، وهكذا الجرافيتي حديث وحداثي وله جذور ممتدة في التاريخ. ثم إنه عمل سياسي وورشة للتعلم والإنتاج. وباختصار، فن وفعل متداخلان متزاوجان ربما كالروح والبدن، لا ندري أيهما يجسّد الآخر». انظر: عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 317 - 318.

(58) انظر على سبيل المثال: المصدر نفسه، ص 197 - 212، 221 - 239، 266 – 290 و296 - 322.

فنادق أو شركات، أو قاعات للألعاب الرياضية وكمال الأجسام يتردد عليها الناس يجهلون من قصد أو غفلة، أن هذه العمائر قائمة على أرض روتها دماء، دماء كثيرة»[59].

وهي، وإن كانت تشارك وجدانيًّا بكل كيانها أحداث مصر وتونس وفلسطين وكل الشعوب المتطلعة إلى الحرية، وتجعلنا نعيش يوميات ثورة يناير 2011 وأدق تفاصيلها، ونعايش شباب الثوار أحلامهم وتضحياتهم ومعاناتهم، فإنها تتألم لتأخُّر مشاركتها على أرض الواقع، وتعبِّر عمَّا يعتمل في داخلها: «لا يشغلني موقعي من الإعراب في ثورة لم أخطط لها، ولم أشارك فيها بصورة مباشرة، بل غبت اضطرارًا عن كل نشاطاتها في شهورها الأربعة الأولى، وحين شاركتُ كانت المشاركة خافتة وهامشية لأنني لم أتعافَ تمامًا من مرضي، ولأنني ستينية، قدراتي على الكَرِ والفَرِّ محدودة، ولأن أداتي الأجدَى والأكثر نفعًا ـ أعني الكتابة ـ بدت لي غير ممكنة؛ لأنني هيَّابة، لا أثق في قدرتي على إضافة جديد من خلالها، والأهم أنني كنت أتوجس من فكرة القفز أمام أولئك الشباب وإعاقتهم أو إرباكهم، وإن حَسُنت النوايا، برؤية قاصرة أو توجيهات تنتمي لجيل سابق وتجربة مغايرة. ما يشغلني هو تأمل دفق الحياة من زمنٍ إلى زمن، ومن جيلٍ إلى جيلٍ تالٍ، يهدر بقانونه الخاص، ويكتسب صفاء وقوة كلما حرص على استقلاله». ثم تحكي عن محاولاتها الكتابة عن الثورة وعدم رضاها عمَّا تكتبه[60].

ظل الشعور بالذنب وبمرارة البعد من قلب الحدث يلازم رضوى في رحلة مرضها؛ ففي سفرها التالي في عام 2013 تكتب: «بدا لي وأنا أغادر القاهرة والأوضاع فيها مشتعلة والشهداء يسقطون بالعشرات والمصابون بالمئات، «نعم يا سادتي في عهد الرئيس المنتخب محمد مرسي»، والغاز المُسيِّل للدموع والحرائق على بعد أمتار من بيتنا، تُشعرني بأنني أُقتلع عنوةً من مكاني. كنت متوترة حادة المزاج، يراودني شعور بالعجز، وفكرة أنه لا دور لي سوى التسليم بالشيخوخة والموت»[61]... وتُكَرِر «لم نذهب هذه المرة إلى أي متاحف كما في زيارتنا السابقة. ولا زرنا أي معالم فلم يكن المزاج يسمح بذلك، لا لانشغالنا بالانتظار فحسب، بل لأننا نتابع الأخبار في مصر مثقلين بمزيدٍ من الشهداء والجرحى والمعتقلين، والأسئلة»[62]. وفي **الصرخة** تواصل تأريخها أوضاعَ مصر وتداعيات الثورة، وتستنكر مسلك النظام وتدين الكثير من الممارسات القمعية والمصادمات الدموية مع

(59) المصدر نفسه، ص 267.
(60) المصدر نفسه، ص 66 - 67.
(61) المصدر نفسه، ص 342.
(62) المصدر نفسه، ص 348.

المعارضين[63]، ويستعصي الواقع بقسوته أن يصبح جزءًا من السيرة الذاتية. وتُعَبِّر رضوى عن صعوبة الكتابة في أثناء تلك الأحداث، فتقول: «ولأنني لم أتدرب على مهام المخبر الصحفي في ملاحقة المُستجدّ من الوقائع وتسجيله ساعة حدوثه، فقد وجدت نفسي أقف أمام مجريات تلك الأيام عاجزةً عن الكتابة. أتابع الأخبار. أقرأ الشهادات. أسجل أعداد من أُصيبوا أو قُتلوا أو تم القبض عليهم. أقف أمام الأرقام بلا حول ولا قوة»[64].

وتظل رضوى ـ في أعمالها الإبداعية ـ على موقفها الناقد ممارسات النُّخَب الحاكمة، على الرغم من تغيُّر رموز السلطة وتبدُّل شعاراتها وتوجهاتها عبر سنوات عمرها، فتعكس في اقترابها من حقبة الستينيات محنة جيلها الذي تَفَتَّح وعيه السياسي على مبادئ الثورة وشعارات التحرر السياسي والاجتماعي، التي رفعها النظام، فسار الشعب وراءها مساندًا ومرددًا الشعارات التي تغنّت بها النخبة المثقفة، ورددتها جماهير الشعب إيمانًا بها، وتطلعًا إلى مستقبل أكثر تحررًا وإشراقًا، حتى صدمت مرارة الواقع هذا الجيل الذي تحطم حُلْمه في التحرر أمام أول اختبار حقيقي لقدرة النظام. وترسم صورة واقعية عن مصر المنكسرة والمثقف المخذول والجيل ـ جيل رضوى ورفاقها ـ الحائر، الباحث عن الحقيقة والذي يحتفظ ـ رغم قسوة التجربة ـ ببارقة أمل، ويظل يتساءل عن إمكانية اجتياز المحنة.

وإذا كانت رضوى تستشعر مرارة الهزيمة والانكسار أمام تَبَدُّد الأمل في التحرر والحلم بواقع أكثر إشراقًا، فإنها تنتقد في نظام السبعينيات تفريطه بمُقدَّرات الوطن وتهاونه في حقوقه وتلاعبه بمصالحه، وتنتقد مسلك النظام السياسي وتعامله مع انتصار تشرين الأول/ أكتوبر عام 1973 [65].

هذا الوضع المتردي على مختلف المستويات وتهادنات النظام وممارساته المناهضة للمَدِّ الوطني، جعل رضوى وعلى الرغم من الثقة «التي بلغت حد اليقين بأن الأمور لن

---

(63) في الصرخة تُخَصص فصلاً كاملاً - الفصل السابع عشر - لعرض خطاب علاء عبد الفتاح الذي أرسله لشقيقته، ويحكي عن معاناته في الحبس (ص 139 - 147)، وفي ختام عرضها الخطاب تعلق بما يعكس ربط العام بالخاص: «لأن رسالة علاء أوجعت قلبي، ولأني أعرف أن آلاف الشباب معتقلون مثله في السجون، وأن مئات الآلاف يشاركونه «قهرة الروح» حتى وهم طلقاء، ولأن الأخبار حملت لي، ما إن انتهيت من نقل الرسالة، خبر إصابة طالب في المجمع النظري بجامعة الإسكندرية، بطلق ناري بين عينيه، أودى بحياته، وعرفت اسم الولد وتأملت صورتيه، صورته قبل الإصابة وصورته بعدها، بدا لي أنني بحاجة إلى فسحة من الوقت، فاصل أو استراحة، ألتقط فيها أنفاسي أو أبكي أو أنحطُّ في كمد أو أنفِّس عن توتري بافتعال مشكلة والصراخ في أهل بيتي». انظر: **الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 147.

(64) المصدر نفسه، ص 153.

(65) عاشور، **الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا**، ص 61.

تستمر على ما هي عليه»[66] تختتم رحلتها بتأكيد «أن الأيام القادمة هي فعلاً أيام صعبة»[67].

تُواصل رضوى في أعمالها التالية سرد المزيد من أطراف رحلتها ورحلة الوطن على امتداد العقود المتتالية، وتُبرهن بالوقائع والأحداث ومجريات الأمور أنها ـ حقًّا ـ أيام صعبة.

وتجد رضوى في الأشكال المختلفة لمواجهة السلطة وتحدِّي ممارساتها القمعية والمنافية للحرية مسلكًا جديرًا بالتقدير والتأييد[68]. فعلى الرغم من عدم تقبُّلها للألفاظ النابية: «إذ أُنصِت لهتافات الألتراس أستغرب لارتياحي، بل تقتضي الدقة الإفصاح عن طرب أشعر به حتى عندما يهتفون في المدرجات وخارج المدرجات بهتافات بذيئة منغمة، مُغنَّاة تقريبًا. أطرب لسماعهم لا كصغير يثيره الممنوع، بل كراشدة تقرُّ وتعترف أن الصفاقة لا تكمن في هتافهم بل في الفعل المتجبر لسلطة فاجرة في سياساتها وسلوكها»[69].

كما برهَنت بسلوكها ومواقفها الفكرية على مساهمتها الفاعلة وتقديرها للمشاركة في النشاط السياسي المناهض للقهر في كل مكان، حيث تخطت الانشغال بقضايا مجتمعها إلى المشاركة بإيجابية في حركات التحرر الوطني، وعدَّت إسهام المرأة فيها أمرًا مفروغًا منه، فلم تُمَيز بين موقفي المرأة والرجل من النشاط السياسي، وإنما موقف المواطن ـ رجلاً أو امرأة ـ من المشاركة السياسية.

لقد شاركَت بدورٍ فاعل في النشاط السياسي من خلال لجنة الدفاع عن الثقافة القومية في مواجهة التطبيع الثقافي مع إسرائيل، وتولت رئاسة تحرير كتاب المواجهة سنواتٍ، كما شاركَت في لجان مناصرة الشعبين: اللبناني والفلسطيني إبَّان الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982، وشاركَت في نشاط نوادي أعضاء هيئات التدريس بالجامعات المصرية، وكان لها دوما مواقفها المُشرِّفة في الدفاع عن الحق من خلال عضويتها البارزة في حركة استقلال الجامعات (9 آذار/ مارس)[70].

---

(66) المصدر نفسه، ص 175.

(67) المصدر نفسه، ص 175.

(68) تعبر رضوى عن تأييدها لاعتصام الألتراس، بعد مجزرة بورسعيد أمام مجلس الوزراء :«كنت فخورة بهم، وبنقاشاتهم وبتنظيمهم وبهتافاتهم. وفهمت أكثر لماذا تريد السلطة أن تكسرهم. أليست الثورة بالتعريف تنظيمًا للغضب والطاقة العارمة في نفوس الناس؟». انظر: عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 172.

(69) المصدر نفسه، ص 171.

(70) من ضمنها واقعة 4 تشرين الثاني/نوفمبر 2010، تجمع أساتذة من جامعتَي القاهرة وعين شمس، وأستاذ من جامعة المنوفية أمام مقر إدارة الجامعة، ومعهم نص حكم المحكمة الإدارية العليا برفض الطعن المقدم من رئيس الوزراء ووزيرَي التعليم العالي والداخلية على حكم سابق بإنشاء وحدات للأمن الجامعي لا تتبع وزارة الداخلية،=

4 ـ رضوى الإنسانة

منذ طفولتها اعتادت رضوى أن تُغالب مشاعر الضعف والألم والتميز، وأن تعتَدَّ بكرامتها وكبريائها، تقول: «لأنني لست من جنس الأرانب ولا الفئران، بل مخلوق آدمي طوَّر على مدى آلاف السنين شيئًا ثمينًا اسمه الكبرياء»[71]. والذي كان الاعتداد به ملمحًا مميزًا في حياتها حتى في ظروف مرضها [72].

وعلى مستوى الحياة الأسرية نعايش ـ من خلال السيرة الذاتية ـ حياة أسرة يجمعها الحب والتفاهم والوئام ويوحِّد بينها عشق الوطن والانشغال بهمومه والولع بالإبداع؛ فترسم رضوى من خلال علاقتها بالزوج مريد نمطًا مثاليًا ـ في سموه ونقائه ـ لعلاقة المرأة بالرجل قوامُها التكامل والتجانس، حيث تندمج المرأة ـ بكيانها وذاتيَّتها ـ مع كيان آخر مكمل لها وليس مهيمنًا عليها.

ونجد في كلمات مريد ومواقفه التي أوردتها ما يدفع في رضوى الثقة، والقدرة على

= بل تتبع إدارة الجامعة. قضت المحكمة بأن وجود قوات شرطة بصفة دائمة داخل الجامعات ينافي الدستور وقانون تنظيم الجامعات، ويمثل انتقاصًا من استقلال الجامعة وحرية الأساتذة والطلاب والباحثين. انظر: المصدر نفسه، ص 9 - 10.

طُلب إلى رضوى كتابة رد على بيان رئيس الجامعة يصدر باسم «مجموعة 9 مارس»، وكتبت ردًا شديد اللهجة، يدافع بقوة وبحق عن الجامعة أساتذة وطلابًا وحقوقهم ويدين سلوك رئيس الجامعة ومسلكه الأمني. كما كتبت مذكرة لمجلس الكلية الذي انعقد في اليوم التالي وقدمتها للعميد ليعرضها على المجلس لكنه رفض. هذه البيانات والمذكرات مهمة وتعكس رؤية وموقفاً (ص 18).

(71) في حديثها عن المكالمات التي كانت تأتيها من أصدقائها للاطمئنان عليها ومحاولتها طمأنتهم على الرغم من قلقها البالغ «أنطلق في الحديث بتلقائية، ثم أنتبه للمفارقة بين القلق البادي في الصوت رغم محاولة مداراته، وكلامي عن متحف ولوحة وزرع في معرض نباتات. لا أدري شيئاً عن أثر المفارقة على السائل في الجانب الآخر من خط الهاتف، أما أنا فأشعر بشيءٍ من الحرج في نهاية المكالمة أو بعدها مباشرة، حين أنتبه. ثم أتوقف، أعني أنني لا أفكر في الأمر؛ لأن التفكير فيه قد يفتح عليَّ بابًا آخر أحاول أن أبقيه موصدًا، لا لأنني اخترت البلادة أو صرف النظر أو خداع النفس، بل لأنني محاصَرة بين جراحة تمت وجراحة على وشك، ومستقبل معلَّق على احتمالات متفاوتة قد يكون الموت أبسطها، لا أملك سوى تسليم أمري إلى الله ومواصلة الحياة بعادية؛ لأنني لست من جنس الأرانب ولا الفئران، بل مخلوق آدمي طوَّر على مدى آلاف السنين شيئًا ثمينًا اسمه الكبرياء». انظر: المصدر نفسه، ص 5 و54.

(72) في ردها على الممرضة التي سألتها ما إذا كانت بحاجة إلى إعادة تأهيل وتدريب على المشي والحركة بعد الجراحات الكثيرة والخطيرة، تقول: «ابتسمتُ: لا أعتقد أنني بحاجة لذلك، شكرًا. لم أقل لها إنني في النهاية بنت العالم الثالث، ندبر أمورنا ما إن نخرج من المستشفى». وفي تحدٍ وتشكُّك الممرضة من قدرة رضوى على السير بالمشاية «قطعت الممر الدائري كاملاً من أول مرة. لا لأن مغادرة المستشفى كانت حافزًا قويًا فحسب، بل لأن رضوى العنيدة المستعفية (التي تربت بين ثلاثة أولاد هم إخوتها، وتعودت أن تراهنهم أنها أكثر قدرة على التحمل منهم حتى لو كاد ينكسر رسغها في اللعبة أو المغالبة، من دون أن تقول آه) أقول: كانت رضوى عادت كاملة لطبعها وميلها التلقائي إلى المكابرة». انظر: المصدر نفسه، ص 81.

مواصلة الطريق، ودرء مشاعر الغربة وآلام المرض ومخاوفه التي لازمتها مراحل متفرقةً من حياتها [73]. وتطرح رضوى من خلال هذه العلاقة المثالية نمطًا للتحرُّر مع الرجل، نتيجة التوحُّد في الفكر والإحساس والهدف.

أما رضوى الأم، فقد وعت أن أسلوب التربية الذي نشأت عليه «التربية الصارمة، أعني التهذيب والتشذيب في الصِّغَر، حاصرت الحدَّة داخل الجسد، عزلتها في ما يشبه الإقامة الجبرية فيه، فراح على طريقته يتحرَّر من حيِّز سجنه»[74]. لذا انتهجت نهجًا مغايرًا مع ابنها؛ إيمانًا بأن «تربية تميم يجب ألّا تتضمن قمع توتره وحيويته فتتحول إلى أمراض، لا أريده مثلاً»[75]، فكانت الأم المُحبَّة، الداعمة، التي شملت الابن بكل الحب والعطاء.

وقد حالت الظروف، سنوات طويلة دون أن يجتمع شمل الأسرة، «ففي 17 تشرين الثاني/ نوفمبر 1977 سافر السادات إلى إسرائيل. في اليوم التالي، صباح يوم العيد، جاء خمسة من رجال الأمن إلى بيتنا، وأخذوا مريد لترحيله من مصر»[76]. وظلت الأسرة سنواتٍ تغتنم فرص اللقاء الذي يجمع شملها ـ بعيدًا من الوطن ـ والذي حالت القيود السياسية دونه في أحيانٍ كثيرة»[77]. وتستمر المعاناة سنواتٍ تحكي عنها رضوى بأسىً وبعبارات موحية، تشعرناً بالغبن والتعنُّت، «بعد سبع سنوات من الترحيل سوف يتمكن مريد من العودة إلى بيتنا في القاهرة ليس للإقامة معنا، بل لزيارتنا زيارات قصيرة تحكمها في كل مرة موافقة مسبقة من الجهات الأمنية، عند وصوله إلى مطار القاهرة يختم ضابط المطار جواز سفره ويؤشر عليه بعبارة «أسبوع لا يُجدد» أو «أسبوعان فقط». نستقبله في المطار. نودعه في المطار. ننتظر أن نذهب إليه في عطلتنا الصيفية أو نقدم طلبًا جديدًا قد يوافقون عليه، فيزورنا مرة أخرى. دامت بنا هذه الحال عشر سنوات أخرى». وفي كانون الثاني/ يناير عام 1995 سُمح لمريد بالإقامة في مصر. عاد إلى البيت، البيت نفسه الذي غادره مُرَحَّلاً قبل سبعة عشر عامًا «كبرنا، صرنا في الخمسين، أتمها مريد قبل عام وكنت أتمها في العام

---

(73) طوال رحلتها للحصول على الدكتوراه، ظل البعد من مريد يؤرقها، وتتساءل عن مدى صحة قرار السفر منذ اللحظات الأولى - وقبل أن تقلع الطائرة - تتشكك رضوى في صحة هذا القرار، ويلحُّ عليها هذا السؤال الذي يتكرر على امتداد الرحلة: «ما الذي حملني على السفر؟ حيث الرحلة إلى الغرب الإمبريالي بعيداً من الوطن والحبيب». انظر: عاشور، **الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا**، ص 6، 8 - 9، 18 - 19 و24.

(74) عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 378.

(75) المصدر نفسه، ص 379.

(76) عاشور، **أطياف**، ص 151.

(77) «التقينا بمريد في الدوحة وفي بودابست وفي عمان، في العطلات الصيفية وعطلات نصف السنة، والتقيت به في الجزائر والإمارات والمغرب في فعاليات ثقافية دُعينا معًا للمشاركة فيها. انظر: المصدر نفسه، ص 154.

التالي. تميم أيضًا كبر، أصبح في الصف الثانوي الثالث يستعد لامتحان الثانوية العامة. بعد شهور، سيصطحبه أبوه إلى لجنة الامتحان، ثم يذهب إليه بعد ساعات، ليصطحبه إلى البيت»[78].

وتحكي رضوى عن هذه السنوات العشر، ومحاولة تَخَطِّي مختلف صور المعاناة وتداخل ـ كالعادة ـ الأحداث الخاصة مع مجريات الأحداث العامة المحيطة بها «في هذه السنوات المعلَّقة بين الكوارث العامة والخاصة عشنا كغيرنا من البشر. لم تخلُ حياتنا من مباهج، صغيرة أو كبيرة، فالحياة تحمي نفسها في نهاية المطاف»[79]. وتستعيد ذكرى اليوم الأول لدخول ابنها المدرسة وتستشعر غياب الأب: «بعد أيام قليلة من مجازر صبرا وشاتيلا سوف يذهب تميم إلى يومه الأول في المدرسة، أتأمله بعيني وعينَيْ أبيه، فأعيش فرحًا مزدوجًا وكاملاً ومطلقًا»[80].

تجد رضوى في دفء العلاقة الأسرية والرعاية التي يُولِيها لها الزوج والابن مُعينًا للتغلب على معاناة المرض وألمه، الذي لازمها في عدة فترات[81]. وحتى في مرضها الأخير، وعلى الرغم من الغربة وأجواء القلق والانتظار المُضني لنتائج الفحوصات، تشمل الأسرة لحظات من السعادة، فتحكي عن احتفالهم بالعيد على الرغم من انتظارهم القلِق لنتائج الفحوصات: «في ليلة من تلك الليالي، سيزورنا العيد، سنحتفي به بصخب فنهلِّل ونثرثر ونضحك طويلاً على طريقة من يضحك أخيرًا. وتتحول الشقة الصغيرة المغتربة إلى ساحة مهرجان»[82].

ثالثًا: قضايا المرأة في إبداع رضوى عاشور

في تناول رضوى عاشور لقضايا المرأة، أصداء للجوانب الذاتية في تكوين الكاتبة ونشأتها وتطورها الفكري وإسهامها العملي، وأصداء لظروف مجتمعها بعامة، وواقع تحرره السياسي والاجتماعي والفكري، ولواقع المرأة ومكانتها في المجتمع، بخاصة.

كان واقع المرأة وتحرُّرها من أبرز الجوانب التي استأثرت باهتمام رضوى عاشور

---

(78) المصدر نفسه، ص 154 - 155.

(79) المصدر نفسه، ص 157.

(80) المصدر نفسه، ص 157.

(81) تقول رضوى: «تتداخل الخيوط، كلها تتداخل. حتى أيام المستشفى القريب في أول أسبوعين. المستشفى الآخر البعيد في الأسابيع الثلاثة التالية. مصحة للأمراض الصدرية كل ما فيها كئيب يزيد من وطأة المرض». انظر: المصدر نفسه، ص 159.

(82) عاشور، أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية، ص 56.

بصورة واضحة، وصاغت من وحي تجربتها الشخصية وظروف نشأتها وثقافتها ومن واقع مجتمعها، مفهومها للتحرُّر الذي امتزجت فيه الأبعاد الثلاثة: **تحرر الذات وتحرر المرأة والتحرر السياسي**، حيث يتحقق تحرر الذات في إطار مناخٍ، يكفل التحرر الفكري والثقافي والاجتماعي والسياسي، ليتراءى لنا من خلال تكامله في كُلٍّ متناسق إيمان الكاتبة بقيمة التحرر وسعيها الدؤوب، لتجعل منها القيمة العليا في الحياة، والمسعى الذي يتطلع إليه الإنسان في كل زمان ومكان.

في إطار تناولها قضايا المرأة، تجلَّى في كتاباتها ومواقفها العملية الحرص على تأكيد النِّدية للرجل والتطلُّع لإقرار المساواة بين الرجل والمرأة، وكان لرضوى اقترابها الخاص من هذه القضية، فغابت دوافع البغض والعداء لتفسح المجال لرؤية أكثر اتساعًا ورحابةً، تجعل من الندِّية محاولة لتأكيد الذات والتمرد على الأوضاع المجحفة التي فرضت على المرأة أن تظل «حبيسة تاء التأنيث» على حَدِّ تعبيرها، ولاكتساب الثقة في النفس؛ تلك الثقة التي يُشكِّك فيها المجتمع وينتزعها بإمعانه في التقليل من شأن المرأة. كما كانت الندِّية وسيلة لمغالبة التقاليد البالية التي تفرض على المرأة مكانة دنيا في المجتمع، وتضِنُّ عليها بالكثير من الحقوق والحريات التي تظل حكرًا على الرجل. وتصبح المساواة عند رضوى مطلبًا حيويًّا يتعين تحقيقه في شتى مجالات الحياة؛ في التعليم وفي مختلف مظاهر النشاط السياسي والاجتماعي بعامة، حتى تحظى المرأة أسوة بالرجل، بحقوقها وحرياتها السليبة.

وقد وعت رضوى عاشور منذ طفولتها المبكرة مظاهر التفاوت بين حظ المرأة وحظ الرجل، ولازمتها على امتداد حياتها رغبة مُلحَّة في تأكيد الذات والتطلُّع للنِّدية لإخوتها الذكور، وللرجال من أبناء جيلها، وللرجل عمومًا، والتصدي للتقاليد البالية التي تفرض على المرأة أن تظل حبيسة «خانة الدونية المعدَّة سلفًا للنساء»[83].

لم تكن مقاطِعة الرجال ولا كان الاحتداد في معاملتهم أداتها، إنما كانت مغالَبة الخوف والركض فوق القيود الكثيرة المُطوِّقة للمرأة أداتها الفاعلة للتمرد على التقاليد المجحفة، وللتحرر من الحرملك المنتظر؛ وكذلك تأكيد الندِّية بالفعل والممارسة التي تعكس الثقة بالذات والقدرة على الإنجاز. منذ طفولتها المبكرة، كان لظروف نشأتها بين صبية ثلاثة - هم إخوتها- ما دفعها إلى تأكيد ندِّيتها لهم، خشية «أن تُنسب لهم الشجاعة والإقدام، لأنهم ذكور وأن يرتبط بي الضعف أو التخاذل؛ لذا رحت أغالب الخوف وأخرج من كل جولة معه

(83) عاشور، الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا، ص 35.

رافعة رأسي في اعتدادٍ طفوليٍّ جميل، وكنت دائمًا أقفز للمواجهة تاركةً خوفي ورائي»[84].

وتتعدد مظاهر تأكيد النِّدية على امتداد مرحلة الطفولة، وتذكر رضوى جانبًا منها: «أمدُّ يدي لأخذ حقنة التطعيم أولاً وأدَّعي أن، الحقنة لا تؤلم... لا أراوغ في تناول الدواء المر، بل آخذه في هدوء مُتكلِّف مدعية أن مرارته مقبولة. أراهن أخي الأكبر أنني أستطيع تجاوز قدرته على التحّمل، لا أُبدي خوفي حين أضطر للدخول إلى مكان مظلم» [85]. وعلى الرغم مما يبدو من سلوك طفولي فإنه يعكس وعيًا بالتفاوت بين حظَّي الفتى والفتاة، وحرصًا على تأكيد الذات وتحدِّي النظرة المتخلفة الشائعة، وقد أكسبها هذا السلوك «قدرًا من الشجاعة والإقدام» [86].

كما تحمل في ذاكرة الطفولة بعض ذكريات ورواسب التمييز الذي تعانيه المرأة: «على مدى ثلاث سنوات كنت الأولى على الصف، والأولى على كل صفوف الفرقة الدراسية، ومع ذلك بقي السؤال معذِّبًا للطفلة والصبية، تفتقد الثقة في الذات وتجتهد لتؤكد لنفسها أنها تستطيع أن تفي بالمطلوب. هل هو شيء في الجو يصيب البنات؟ أعني الثقة والتساؤل عن القدرة، أم أنها المدرسة الفرنسية وهواء يتنفسنه على مدار اليوم الدراسي محمل بشوائب العنصرية وعوادمها؟ الله أعلم» [87].

في مرحلة المراهقة والنضج، تتمرد رضوى بمنطق آخر غير منطق الطفولة، وتتخذ من الركض أداةً للتحرُّر والفِكَاك من وصاية الأسرة وأَسْر المجتمع. وتوضح ذلك بقولها: «في مراهقتي ركضت خوفًا من جسدي النامي ومن الحرملك المنتظر، ثم بقيت أركض لكي لا أفقد نديَّتي للرجال من أبناء جيلي، أركض لكي أتعلم، أركض لكي أستقل، وأركض لكي لا يعيدني أهلي إلى حظيرة حبهم ووصايتهم، وأركض لكي لا يزج بي المجتمع في خانة الدونية المعدَّة سلفًا للنساء، وبقيت أركض حتى صار الركض طبيعةً ثانيةً لي»[88].

وتشغل رضوى نظرة المجتمع إلى جسد المرأة؛ تلك النظرة التي تجعل المرأة دائمًا حبيسة هذا الجسد «في الطفولة والصِّبا بدا لي الجسد الأنثوي عبئًا يقيد الخطو في رهانٍ يطمح إلى المساواة بالرجل. وكأن الحياة مباراة ركض، علينا أن نُثبت فيها نحن الصبايا

(84) المصدر نفسه، ص 33.
(85) المصدر نفسه، ص 33.
(86) المصدر نفسه، ص 33.
(87) عاشور، أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية، ص 262 - 263.
(88) عاشور، الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا، ص 35.

قدرتنا على السبق إلى خط النهاية والفوز. أستعيد فكرتي، أبتسم: صبايا، ظباء في مقتبل العمر ترى فيه وهج مسابقات الركض، فليكن. ربما كانت الفكرة ضرورية ليتخفف الجسد الأنثوي من أعباء ثقافة تثقل عليه بالقيود...»[89]. وتؤكد ضرورةَ تصويب النظرة إلى جسد المرأة: «ولكنني اليوم من موقع الكهولة وهي تسير حثيثًا باتجاه الشيخوخة، أعرف أن لجسد المرأة حضورًا يليق بنا نحن النساء أن نؤكده، ربما علينا أن نعيد تحديد معنى القوة والقيمة فيه، وأتصور أن الأمر لا يتطلب مجرد مسعى بضع نساء هنا أو حفنة رجال هناك، بل يقتضي جهود أجيال متعاقبة وقَطْع مراحل من التطور الاجتماعي، ينتقل فيه وعي المرأة والرجل بجسد المرأة من لعبة مشتهاة إلى حضور إنساني مُجَسَّد في جسد»[90].

ويظل موضوع النظرة إلى جسد المرأة يشغل رضوى، وتتداعى الأفكار في عدة مناسبات: «وماذا عن المثقف ـ المرأة؟ شغلني السؤال طويلاً يوم وقفت في العشرينيات من العمر أمام تمثال المفكر لرودان: تمثال لرجلٍ عارٍ يسند رأسه المائل قليلاً إلى كفِّه. قلت: تُرى ما موقع تاء التأنيث من كلمة مفكر؟ كيف يكون تمثال المفكِّرة؟ لم يُتَح لي أبدًا أن أرى تمثالاً يجسد هذا المعنى. هل ما زلنا نسعى إلى تجسيده؟ وهل يمكن أن يكون تمثال المفكِّرة، الآن أو في المستقبل القريب، لامرأةٍ عارية الجسد لا يصرف جسدها عين الناظر وخياله عن وجودها المفكر بل يجسد حيوية هذا الوجود ويعززه؟ وهل يمكن للمرأة أن تعلن عن حضورها الكامل مسقِطة ذلك الجسد؟»[91]، وتستطرد: «ما موقع تاء التأنيث هنا؟ هل يمكن أن تُقدم المرأة العارفة وهي عارية الجسد؟ هل يمكن الإفلات من موروث مُستتِبّ في الفن والحياة ما زال فاعلاً إلى يومنا هذا، يحمل الجسد الأنثوي ما يحمله، ويأبى فصله عن الشهوة؟ لست واثقة بأن استخدام كلمة الشهوة في العبارة السابقة دقيق؛ لأن في الجسد الذكوري العاري لتمثال رودان جمالاً حسيًّا لافتًا. ما المشكلة إذًا؟ ربما أن حسِّية الجسد الذكوري لا تتناقض مع الرأس المفكر المستغرق في معارفه، لا تجور عليه بل تعزّزه. كيف يكون تمثال المرأة صاحبة الفكر والمعرفة ولم يربط تاريخنا البشري بعد بين بهاء جسد المرأة وقدراتها العقلية؟ يبقى جسدها موضوعًا للشهوة أو للوظيفة المترتبة على الشهوة؛ أعني الحمل والولادة واحتضان الصغار»[92].

إلى جانب رفضها مظاهر التفاوت بين حظ المرأة وحظ الرجل في الأسرة وفي

(89) عاشور، لكل المقهورين أجنحة: الأستاذة تتكلم، ص 76 - 77.
(90) المصدر نفسه، ص 77.
(91) المصدر نفسه، ص 77.
(92) عاشور، الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية، ص 130 - 131.

المجتمع، فإن رضوى ترفض كذلك كل ما تكرسه أنماط القيَم والثقافة والغناء - بخاصة العاطفي - «من علاقة عثمانية بين الرجل والمرأة»[93]. وتجد في عبارات الغَزَل والجوى والشجن والتقلُّب على جمر النار و«يا ظالمني» وغيرها، مما يكتظ به قاموس الأغاني، خارج كل سياق مقبول للعلاقة بين الجنسين[94].

في إطار تصوير علاقة المرأة بالرجل - في كتاباتها المتنوعة - تتنوع أنماط العلاقة وصورها. وفي بعضٍ من تلك الأعمال وفي سيرتها الذاتية تحديدًا، تتحول الأحاسيس إلى مشاعر حب ودفء وأُلفة، وإلى مصدر قوة لتأكيد الذات ومغالبة عناصر الضعف الداخلية والخارجية، وللتحرر بمفهومه الشامل، ونجدنا إزاء نمط للعلاقة بين المرأة والرجل، تنطلق المرأة من خلاله مع الرجل وبه ليحققا معًا التحرر الحقيقي.

تنتقد رضوى الشكل الذي درج عليه الكُتَّاب عند الحديث عن المرأة: «موقفي من المرأة كذا...»، «المرأة تعني لي...»، «صورة المرأة عندي...» دائمًا هناك هذا التعميم المجمل والمختزل لوجود المرأة يلخصها غالبًا في تنويعات على امرأتين لا ثالث لهما: **المرأة المشتهاة**، وامرأة **المحارم**. الغانية والأم. وتتعثر كثيرٌ من النساء المنشغلات بالدفاع عن حقوق المرأة في آراء مثيلة، ليست سوى صورة معكوسة للمواقف الشائعة بين الرجال، وطموحي كروائية أن أكتب عن نساءٍ كثيرات يعمِّرن هذا الكون بما لا حصر له من نماذج وحكايات»[95].

وقد كتبَت رضوى بالفعل في إبداعاتها الروائية، وفي سيرتها الذاتية عن عدة نماذج - حقيقية ومُتخيَّلة - لنساءٍ ممن كان لهن حضورهن المؤكد وإسهامهن المتميز في مجالات الحياة الفكرية والثقافية والسياسية، وممن حملن شجاعة الكلمة والمواجهة وتركن أثرًا باقيًا في مجال التصدِّي لقضايا مجتمعهن بعامة، وتحرُّر المرأة بخاصة.

وإذا كانت كتابات رضوى المتنوعة، قد حفلت بحضور دائم ومؤثر وفاعل للمرأة على امتداد الحِقَب ومع تنوع الأحداث، فإن مشاركة المرأة في أحداث ثورة يناير حظيت باهتمامٍ ملحوظٍ سجلته باستفاضة[96]. وأفرَدت الفصل العاشر من **الصرخة** - والمعنون

(93) عاشور، **الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا**، ص 122.

(94) المصدر نفسه، ص 122.

(95) عاشور، **لكل المقهورين أجنحة: الأستاذة تتكلم**، ص 76 - 77.

(96) عاشور: **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 213 - 221، و**الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 87 - 90. تحكي عن تفاصيل ما حدث والممارسات القمعية ضد الفتيات والنساء، ثم تتعرض لموضوع واقعة «ست البنات» و«بنات 7 صباحًا» في الإسكندرية وغيرها.

بـ «البنات البنات» ـ للحكي عن الدور البارز والمؤثر للمرأة في الثورة وعلى امتداد الأحداث والتداعيات التي امتدت سنواتٍ بعدها؛ حيث وجَدت في الثورة ـ التي أعطت المشروعية للتمرد على سطوة أي سلطة قابضة ـ مجالاً رحبًا لمشاركة المرأة وفرصةً للتمرد على القيود المُكبِّلة لحركتها ومشاركاتها: «على الرغم من الطوق المفروض على الكثير منهن، والذي حال دون نزولهن إلى الشوارع»، وتحدثت، «عن دور النساء في هذه الثورة ـ سواء النساء بعامة أو اختصت أسماء بعينها ـ وهو دور متفرع يتصدره أمهات الشهداء والمصابون والمعتقلون، ويعززه دور البنات في المسيرات والمواجهات، وعملهن اليومي الدؤوب في أُطُر متعددة»[97].

إلى جانب الحديث عن الإسهام السياسي للمرأة ومشاركتها في الحياة العامة، أفردَت رضوى عاشور ـ في أكثر من موضع ـ في سيرتها الذاتية مجالاً للحديث عن نساء أثَّرن فيها على امتداد حياتها، حيث يتواصل تداخل العام والخاص؛ فالفكرة ليست فقط هي الحكي عن هؤلاء النساء، وإنما هي تحكي من خلال حديثها عنهن، عن واقع المرأة في المجتمع ومظاهر التمييز والقهر وانتقاص الحقوق والحريات. فعلى امتداد الفصل الثاني عشر المعنون «أربع نساء» تسترجع ذكرياتها عنهن ومعهن، فتعود بنا إلى بدايات القرن العشرين، إذ «وُلِدت النساء الأربع تباعًا خلال خمس سنوات»، فتستهل بالحديث عن عمتها وتخوض من خلاله في واقع يحرم المرأة من حق التعليم ويجعلها حبيسة الدار، دار الأب ثم دار الزوج الّتي تنتقل إليها، واقع مملوء بمظاهر القهر والحرمان والتمييز بين المرأة والرجل؛ فالعمَّة «لم تذهب إلى المدرسة كما ذهب إخوتها الذكور، ولا انتقلت مثلهم إلى القاهرة للدراسة الثانوية، ثم الالتحاق بالجامعة. ولم يستقدم لها أبوها أو إخوتها شيخًا يُحفِّظها القرآن، ويعلِّمها القراءة والكتابة، كما حدث لجدتي لأمي مثلاً. بقيت عزيزة في بيت أبيها إلى أن تُوفي، فانتقلت إلى بيت الزوج الذي يكبُرها بأكثر من عشرين عامًا في البلدة نفسها. لا تغادر البلدة إلا كل عام أو عامين لتزور إخوتها في القاهرة أو طبيبًا أو تقضي حاجة ضرورية. تزورنا، تتعامل كضيفة حييَّة. تنتحي جانبًا وتجلس مع أمها (جدتي فاطمة التي انتقلت للإقامة معنا بعد موت جدي)، تتبادل معها الحديث همسًا»[98].

وبرؤية واعية ونظرة ثاقبة مُتفهِّمة، تحاول رضوى أن تنفذ إلى أعماق العمَّة؛ لتتبين

(97) عاشور، الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية، ص 87 - 90.

(98) المصدر نفسه، ص 99 - 100

المشاعر والأحاسيس التي تولَّدت لديها من مظاهر القهر والحرمان والتمييز التي عانتها، وإن لم تُفصح عنها صراحة: «ولما كانت عزيزة هي الأخت الوحيدة لأشقائها الذكور، تصغُر ثلاثتهم، ولما كانت أمِّية لم يُتح لها الذهاب إلى المدرسة أو حتى الكتَّاب، في حين درس شقيقها الأكبر في معهد زراعي وتخرج شقيقاها الثاني والثالث من كلية الحقوق وكلية التجارة في جامعة القاهرة، أقول: لا بُدَّ من أنها كانت تعقد المقارنات، فيتحول شعورها بالظلم إلى مرارة لم تُفصح لي أبدًا عنها، وإن استشعرتُها حتى وأنا طفلة تجهل التفاصيل»[99]، وولَّد هذا حاجزاً «يفصلها عن الآخرين وأنا منهم، ويَحُول دون تعبيرها عن مشاعرها، أو ربما يجمد المشاعر وينفيها في مكان يصعب الوصول إليه...»[100].

وتضيف رضوى إلى مظاهر التمييز تقاليد العائلة في تقسيم الميراث والتي تورِّث الذكور من دون الإناث: «وحتى عندما قرر أبي وشقيقاه التنازل عن بعض ما ورثوه لأختهم، بقي الأمر على ما أتخيل، موجعًا لأنه جاء من باب التفضُّل لا الحق»[101].

ثم تعقد مقابلةً بين ظروف نشأة عزيزة العمة في مصر، ونشأة سُكينة أم مريد في فلسطين واختلاف السياق وانعكاساته على وضع كل منهما؛ وكذلك التباين بينهما في ردود الفعل إزاء واقعهما. على الرغم من أن نصيب عزيزة من التمييز كان أكبر، فإنها لم تفصح عنه وأبقته في طيِّ الكتمان. في حين قدمت سُكينة نموذجًا للتحدِّي في مواجهة الظلم والتمييز مناقضًا لنموذج عزيزة في تَقَبُّل الواقع والاستسلام لقدَرِها[102].

---

(99) المصدر نفسه، ص 101 - 102.

(100) «أرى الآن بوضوح أن عزيزة كانت تشعر بالغربة في بيت أخيها، وأن علاقتها بزوجة أخيها المدنية المهذبة، بقيت رسمية بدرجة ما، لأنها أمية خجولة وقليلة الكلام، أو لأن عزيزة تستحي من زوجة أخيها بنت المدارس التي تستطيع العزف على البيانو، وتعلق في بيتها لوحات رسمتها ولونتها، وترتدي ملابس أنيقة تدعو للإعجاب وتؤكد المسافة. تقول تفضلوا إلى مائدة الطعام ولا تلحُّ ولا تقسم إصرارًا أن تتذوق ضيفتها كذا وتأكل كذا»، «وكانت عمتي حين نذهب مع أبي إلى بلبيس لزيارتها، تملأ لنا صحونَنا بكَمٍّ لا يُعقل من الطعام، وتشدد علينا وتقسم أن نأكل...». انظر: المصدر نفسه، ص 100 - 101.

(101) المصدر نفسه، ص 101.

(102) «ظلت سكينة لا تنسى أبداً مَن حال دون مواصلتها الدراسة بعد الصف الرابع الابتدائي، ومَن تعتقد أنه كان عقبة دون زواجها من قريبها. حَوَّلت سكينة حكاية ظلم القرية لها والشاب الذي أحبته ولم تتزوجه، إلى تراث عائلي يكاد أولادها وأحفادها ومعارفها يحفظونه عن ظهر قلب. كان بين سكينة والدنيا ثأر لم تتسامح أبدًا فيه. ولأنها عنيدة ونشيطة فقد استفادت منهما بوضوح وبشكل مُركَّب. لم تنسَ. واظبت بشكل يومي تقريبًا على نشر ما تعرضت له من الظلم. وانهمكت في إتقان الحياكة والتطريز وغرس الشجر وتربية أولادها الأربعة. تريد لهم أن يكونوا الأفضل في البلد. ونجحَت رغم قسوة الظروف، في تحقيق ما تريد». انظر: المصدر نفسه، ص 103 - 104.

وتحكي رضوى بكل حب وتقدير وإعجاب عن أمها وعن إمكاناتها الواعدة وطموحاتها الكثيرة التي حالت نظرة المجتمع للمرأة دون تحقُّقها، فكان للأم وعيها السياسي حيث تفتخر بمشاركتها في تظاهرات عام 1936 [103].

كان تميُّزها العلمي وشغفها بالدراسة وراء رغبتها المُلحَّة والمتواصلة في استكمال تعليمها؛ فبعد إتمامها المرحلة الثانوية بدا لها «أنه من الطبيعي أن تلتحق بالجامعة، وكانت طالبة مجتهدة متفوقة في اللغات وفي الرياضيات... ولكن أحدًا من الأسرة لم يتحمس للأمر. ولا أدري إن كان جدي وهو أستاذ اللغات الشرقية وآدابها في كلية الآداب جامعة القاهرة، اعترض على التحاق ابنته بالجامعة، أم كان الاعتراض من والده أم من زوجته (جدتي أسماء) التي لم تفهم حتى بعد ذلك التاريخ بربع قرن سبب سماح أبي لي بالالتحاق بالجامعة! وكنت الحفيدة الأولى التي يُسمح لها بذلك، ثم أبدت انزعاجًا واضحًا، لأن أبي لم يمانع في خروجي إلى العمل حين تخرجتُ بتفوق، وعُيِّنتُ معيدةً في الكلية»[104].

وظلت الرغبة في استئناف الدراسة حُلْمًا يداعب الأُمَّ حتى بعد أن أنجبت أولادها الأربعة: «أنهت أمي دراستها الثانوية عام 1938. بعد ذلك بعام أو عامين، بدأت تتعلم الرسم على أيدي راهبات «العائلة المقدسة» في حلوان، وكانت، وهي تتعلم الرسم، تَنظِم الشعر أحيانًا وتتعلم العزف على البيانو، بعد ولادة أصغر أولادها بثلاث سنوات كتبت خطابًا لأبيها، ألمحت، في رسالتها أنها ترغب في الالتحاق بالجامعة لمواصلة تعليمها. لم تقُل لي أمي ـ وكانت تقدس والدها تقديسًا ـ إن كان رده حمل لها رفضًا واضحًا، أم إشارة غير مباشرة فَهمَت منها عدم إقراره للأمر»[105]. ووقفت تقاليد العائلة وتراث القهر المتوارث عقبةً أمام الحُلْم.

وإذا كان المجتمع بتقاليده البالية ومبادئه المجحفة مثَّل حائلاً دون تعليم المرأة، فقد تفاوت حظ المرأة من الهامش المتاح لها من التعليم، فعلى الرغم من أن الأم لم تنَلْ ما أرادت، فإن نصيبها من التعليم والحيز المتاح لها كان أكبر مما كان متاحًا للعمة.

تعود رضوى بالذاكرة إلى عقود سابقة لتحكي عن واقع المرأة من خلال حياة الجدة: «حيث عاشت في بيت لا يعرف الجواري ولا الخدم ولا تعدُّد الزوجات على غير المعتاد، ولكنه يعرف بحسم ووضوح تقسيم العمل ومترتباته في الحيِّز الاجتماعي، يذهب الرجال

(103) المصدر نفسه، ص 108.
(104) المصدر نفسه، ص 108 - 109.
(105) المصدر نفسه، ص 109.

إلى أعمالهم، يجتمعون في المسجد والمضافات. ويحملون لذويهم الكسوة والزاد. ولا تغادر النساء البيت أبدًا. يقمن بشؤونه كافةً ويلدن بشكل دوري أطفالاً يموت أكثرهم... أيام جدتي كان الخروج غير مقبول بل غير معقول. وعلى قدر علمي، لم تغادر جدتي بيت أبيها إلا لتنتقل إلى بيت زوجها، ولم تغادر بيت زوجها إلا لمرافقته إلى الحج فحملتهما سيارة إلى السويس، ومنها نقلتهما الباخرة إلى الحجاز. وكانت المرة الثانية التي غادرَت فيها بيت زوجها بعد وفاته فانتقلت إلى القاهرة وأقامت معنا، وبقي الخروج من البيت حتى وهي تسكن القاهرة حدثًا كبيرًا تضطرب له المشاعر وتنهمر الدموع. تودِّع أختها وزوجة عمي وعمتي حين يأتين لزيارتنا، بالدعوات والدموع، ولكن ما بدا لي غريبًا وطريفًا وأنا طفلة، غدا مفهومًا لي الآن»[106].

وطبيعي أن تظل المرأة / الجَدَّة ـ حبيسة الدار وأسيرة عالمها المحدود ـ بعيدة من أحداث مجتمعها: «لا أذكر أن جدتي أشارت طوال عمرنا المشترك إلى أحداث عامة، سوى حدثين: «هوجة عرابي»؛ ووفاة سعد زغلول، كانت جدتي أميَّة، تُعَيِّن الشهور بأسماء التقويم القبطي...»[107].

وفي مقابل النماذج السابقة، وعلى النقيض من صورة المرأة أسيرة المجتمع بتقاليده المجحفة، تقدم رضوى من خلال الحديث عن لطيفة الزيات المولودة عام 1923 نموذجًا مغايرًا يتحرر من أَسْر المجتمع وقيوده المُعَوِّقة، وترسم صورة للمرأة في حضورها المؤكد ومشاركتها الإيجابية في مجالات الحياة المختلفة، وتحكي عن الدور الكفاحي الذي أدته لطيفة لوطنها؛ سواء في نضالها السياسي أم عملها الأكاديمي أم إبداعاتها ونقدها[108].

وبسخريتها المعهودة تتوجه إلى القارئ ثم القارئة لتفسر اهتمامها بتخصيص هذا الحيِّز للحديث عن النساء إنصافًا للمرأة وإحقاقًا للحق: «أعرف يا عزيزي القارئ أنك تستغرب أو ربما تنزعج من أنني أفردت فصلين للكتابة عن نساء أثَّرن في تكويني، كأن عالمي خالٍ

(106) «لم يدُر بخاطري وأنا تلميذة في المدرسة أو في السنوات الأولى بالجامعة أن هذه السيدة التي أشاركها غرفة النوم، تشعر بالغربة. لا لأنها تقدمت في العمر وشحب نور عينيها وثقل سمعها، بل لأنها افتقدت كل المفردات الأليفة في حياتها. لم تعُد مسؤولة عن إعداد الطعام أو تربية الصغار. ولا أدري إن كان صمتها وهدوؤها الغالب من الصفات الأصيلة فيها، أم من الأعراض الجانبية لهذه الغربة»...لا أذكر جدتي تتحدث إلا عندما تأتي عمتي لزيارتنا، فتنتحيان جانبا وتجلسان متلاصقتين، ويدور بينهما حديث هامس». انظر: المصدر نفسه، ص 124 - 125.

(107) المصدر نفسه، ص 123.

(108) المصدر نفسه، ص 111 - 115.

من الرجال. أكاد أسمعك تبرطم: أين الرجال في نصِّك؟ هل تحاولين إرضاء النسويات من القارئات (يعني المتحمسات لقضايا المرأة، المدافعات عن حقوقها)؟ حلمك يا سيدي القارئ! لدينا آلاف الكتب، بل قل عشرات الآلاف تغيب منها النساء أو يظهرن فيها بما لا يرضيهن، في الخلفية أو الهامش... وإن مالت الكفَّة قليلاً، ولو مقدار خردلة في صف النساء، تمتعض وتعترض؟

أنتقل الآن إلى القارئة، لأُعْلِمها أنني أتعجب من صمتها. كنت أتوقع أن تتدخل في النقاش وتساندني في مواجهة القارئ؛ لأنني في النهاية فعلتُ ما فعلتُ انحيازاً لها ورغبةً في عدل ميزان مائل لا يُنصفها»[109].

وتنتقل رضوى إلى واقع المرأة المبدعة، وما تعانيه من قيود ومُعوِّقات «ربما تكون المخاوف أمراً طبيعيًّا لأن الفنانين قلقون بالفطرة، ولأن النساء بحكم الواقع التاريخي الذي تكوّن في سياقه، يفتقدن غالبًا الثقة بالنفس، إن لم ينتبهن ويتعهدن هذه الثقة الهشة بالعناية؛ لأنهن يحتجن لاكتسابها لا افتعالها، فتأتي ببطء وتلقائيًّا كالخبرة والنضج وقطع المسافة من الطفولة إلى الرشاد»[110].

وتستعرض رضوى نماذج لإبداعات النساء العربيات في مختلف المجالات على امتداد العصور، ثم الضغوط التي يتعرضن لها: «لن أناقش كل الضغوط التي يمكن للكاتبة العربية أن تواجهها. لن أكرر ما قد نعرفه جميعًا عن الحاجة إلى مساحة آمنة أو «غرفة تخص المرء وحده» على حد تعبير فيرجينيا وولف الشهير. لن أتطرق إلى الضغوط التي تفرضها الممارسات النقدية حين تحتفي بعمل إبداعي لمجرد أن كاتبته امرأة أو تعلن الحرب عليه للسبب نفسه. وبالتأكيد لن أعيد طرح قضايا قديمة عن السيطرة الذكورية على اللغة والأدب، بعبارة أخرى، أفترض أننا نعي تمامًا الضغوط التي تتعرض لها النساء بعامة، والكاتبات منهن في شتى بقاع الأرض في المجتمعات الأبوية.

ما أود طرحه هنا هو العائق الحقيقي المتمثل في مقصورات الكتابة الجاهزة المُعدَّة سلفًا للنساء، التناقض هنا أن تلك الأطُر المحددة للكتابة تُرَوّجها المؤسسة النقدية الذكورية والكاتبات النسويات على حَدٍّ سواء؛ فإن كنتِ امرأة؛ فالمتوقع منك حصراً أن تكتبي عن النساء وهيمنة الرجال والقضايا النسوية. يُضاف إلى هذا العبء معضلة الانتماء والتواصل

(109) المصدر نفسه، ص 119 - 120.
(110) المصدر نفسه، ص 118.

عبر لغة شديدة الثراء وموروث أدبي شَكَّله وصاغ أغلب مفرداته الرجال؛ فكيف نستعين به ونستفيد منه ونطوره ليعبر عن رؤية نسائية جذرية معنية بالتفاصيل الدقيقة لرحلة الحياة العربية، وما نعانيه من محن في هذا العقد الأول من هذا القرن الواحد والعشرين؟»[111].

خاتمة

على امتداد حياتها الحافلة، قَدَّمت رضوى نموذجًا للالتزام والنزاهة تجلَّى في عدة مواقف؛ سواء في حياتها الخاصة أم عملها الأكاديمي أم إبداعاتها ونقدها أم نضالها السياسي[112]. وتؤكد: «أنا كاتبة وأستاذة جامعية ولا رصيد لي إلا ضميري واجتهادي، وما يمليه عقلي عليَّ، فليكن»[113].

كان التفاؤل ومغالبة الخوف ورفض الهزيمة ـ دومًا وعلى الرغم مما اعترض حياة رضوى من مُعوِّقات وعقبات ـ نهجًا في الحياة وسمة مميزة لإبداعاتها ولعلاقاتها بالآخرين وبطلابها على وجه الخصوص، وعلى حدّ تعبيرها: «أنا مُدَرِّسة، أرى في رسائل التشاؤم فعلاً غير أخلاقي... إن كل كتاباتي الروائية محاولة للتعامل مع الهزيمة، الكتابة محاولة لاستعادة إرادة منفية»[114]. وتجد في إبداعها بعامة وفي «ثلاثية غرناطة» بخاصة برهانًا على ذلك فـ «ثلاثية غرناطة» لها طعم المراثي، يسري فيها خوف امرأة من القرن العشرين دارت عليها وعلى جيلها الدوائر، فشهدت نهايات حقبة من التاريخ هو تاريخها. ولكن التاريخ لا يعرف الخوف، إنه صاحب حيلة ودهاء، له مساربه ودياميسه ومجاريه، لا شيء يضيع، هكذا أعتقد. ولذلك أفهم الآن لماذا تنتهي روايتي بعبارة: «لا وحشة في قبر مريمة». غرناطة إذًا، ليست فقط حكاية موت واندثار، غرناطة حياة، بستان من المعاني المكنونة في باطن الأرض نذهب إليه عبر الحكاية. والمدهش أن الحكايات التي تنتهي، لا تنتهي ما دامت قابلة لأن تُرْوَى[115].

---

(111) عاشور، **لكل المقهورين أجنحة: الأستاذة تتكلم**، ص 293 - 294.

(112) في حديثها عن موقفها من انتخابات الرئاسة: «دخلت وفي نيتي انتخاب مرسي. ولكنني حين أمسكت الورقة وملت عليها والقلم في يدي، وجدتني أشطب على اسم شفيق وأشطب على اسم مرسي، وأكتب بخط كبير: المجد للشهداء. نعم يا سيدتي القارئة أبطلتُ صوتي، وقد ترين في ذلك خطأ. خرجت من المدرسة وأنا أشعر بقدر من الارتياح، أقول لنفسي: لم أختر العمل السياسى بمعناه اليومى الدارج حيث المواءمات والتنازلات والحلول الوسط. أنا كاتبة وأستاذة جامعية ولا رصيد لي إلا ضميرى واجتهادي وما يمليه عقلي عليّ... فليكن». انظر: عاشور، **الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 61.

(113) المصدر نفسه، ص 61.

(114) عاشور، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 280 - 281.

(115) المصدر نفسه، ص 281.

هذا الإيمان بالأمل وهذه الطاقة من التفاؤل والمقاومة أداتها في مغالبة لحظات اليأس: «حين يراودني اليأس، أقول لنفسي: لا يصحُّ أو يجوز لأنني من حزب النمل. من حزب قشَّة الغريق، أتشبَّث بها ولا أُفلتها أبدًا من يدي. من حزب الشاطرة تغزل برجل حمارة. لماذا لا أقول إننا، كل أسرتنا، لا أعني أنا ومريد وتميم وحدنا، بل تلك العائلة الممتدة من الشغِّيلة والثوار والحالمين الذين يناطحون زمانهم، من حزب العناد؟ نمقت الهزيمة. لا نقبل بها. فإن قضت علينا، نموت كالشجر واقفين، ننجز أمرين كلاهما جميل: شرف المحاولة وخبرات ثمينة، تركة نُخلِّفها بحرص إلى القادمين»[116].

انعكس ذلك على مواقف رضوى من مختلف الأمور في الحياة العامة وفي حياتها الخاصة؛ فعلى مستوى الواقع السياسي، وعلى الرغم من تعثُّر مسارات ثورات الربيع العربي، تظل على إيمانها بها وتفاؤلها في المستقبل «ليس تفاؤلي تفاؤلاً عالي الصوت أو ساذَجًا. ربما كان أقرب لإصرار المهزوم ومكابرته الحكيمة التي عادة ما نسميها مقاومة. أستدرك لأؤكد أنني لا أدخل في طور المراثي. لا أرثي الثورة المصرية وثورة تونس واليمن، وغيرها من الثورات العربية؛ لأن الثورات الكبيرة، وهذا ما نتعلمه كل يوم وندفع أثمانًا باهظة لتمثله، عمليات شديدة الصعوبة تتراكب عناصرها وتمتد على مدى سنوات أو عقود. وكلما تضمنت الثورة نقلة في تاريخ البلد أو في التاريخ البشري، كانت التعقيدات أكبر والشكوك حولها أعنف، تشبه المصعد في حركتها صعودًا وهبوطًا، وإن انتقلت الحركة في المكان إلى حركة في الزمان معلقة بين اليقين وفقدان الأمل»[117].

على امتداد حياتها كان التفاؤل والإصرار سماتٍ أصيلة. وقد تجلَّى ذلك بوضوح أثناء سنوات المرض المضنية، حينَ كانت رضوى تجد دائمًا ما يبعث على الأمل. وكان تفاؤلها مع ظروف مرضها وشراسته يجعل المحيطين بها يتعجبون[118]. حتى وهي تطوي صفحات حياتها ومع كل الألم وإدراك أنها تصارع الموت الذي لا مفر منه، تحاول أن «تتنكر»[119]، لترسم على شفاه القارئ والقارئة بسمة وأملاً: «يحق لكما يا صاحبيَّ

(116) المصدر نفسه، ص 393.

(117) المصدر نفسه، ص 282.

(118) عاشور، الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية، ص 31 - 32.

(119) «أستاذة في التنكر» هذا ما قاله الجراح الإسكتلندي. لا أدرى إن كانت عبارته تقتصر على تلك الحيلة الصغيرة في تصفيف شعري بما يخفي الرقعة الجلدية المشار إليها سابقًا، أم أنه التقط بالحدس والفراسة سمة أساسية من سمات شخصية السيدة التي أصلح لها رأسها؟ وقد تفتقد كلمة «سمة» الدقة فالأمر أكثر تعقيدًا، لنقل مجموعة من العناصر المكونة للشخصية، تتنوع وتتناقض وتتراكب وهي متداخلة، يربط بينها عنصر ضبط وربط أشبه بمركز القيادة والتحكم (بالمفهوم العسكري). عليّ الآن أن أفصل قليلاً في الشرح كي يفهم القارئ مقصدي، وأعطي أمثلة للتدليل على كلامي وإقناعه به». انظر: عاشور، أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية، ص 377 - 378.

القارئ والقارئة وقد احتملتما معي هذا الحديث الثقيل الذي يبدأ بوصف شخص يصرخ فزعًا، ثم يدرج قوائم بأعداد القتلى والمصابين والمقبوض عليهم، ثم يفصل الكلام عن هلاوس سيدة في غرفة للعناية المُركَّزة، لأنها تمرُّ بأزمة صحية معقدة غير مأمونة العواقب... أقول يحق لكما الآن وقد قطعتما معي هذا الطريق، واحتملتما ما احتملتماه، أن نذهب إلى مساحة مشمسة أو مبهجة أو ترنُّ فيها أجراس الفرح، كأننا في ليلة العيد، يصدح فيها صوت أم كلثوم وهي تغني:

يا ليلــة العيـــد آنستيـــنـــا	وجــددت الأمــل فيـــنـا
هـلالــك هَـــلّ لعنيـنــــا	فـــرحـــنا لــه وغنــينـا
وقـلــنا السعــد حايجيـنــا	على قدومك يا ليلة العيــد[120]

وتُنهي حديثها وسيرتها بعبارةٍ صارت من أكثر العبارات تداولاً وتعبيراً عن شخصيتها: «هناك احتمال آخر لتتويج مسعانا بغير الهزيمة، ما دمنا قررنا أننا لن نموت قبل أن نحاول أن نحيا»[121].

ظل عشق رضوى وطنها هو الأمل والملاذ والأمان وسط آلام المرض، ومخاوف النهايات: «لا أتوب عن حب مصر أعني أن وجودي فيها، على بعد أمتار معدودة من بيتي يمنحني راحة ويبدد الهواجس والخوف». النيل المجاور لمبنى معهد ناصر في شبرا بالقرب من روض الفرج، حيث مجرى النهر واسع له حضور وهيبة بعد كل جلسة علاج، وأكون نصف مخدرة نغادر المعهد، فأرى أول ما أراه حين نغادر بوابة المستشفى، مجرى النهر ممتدًا أمامي، وحين تنحرف السيارة يسارًا فيسارًا تواصل طريقها، فيكون النيل عن يميني. أتطلع إليه في صمت وأنا منكمشة في المقعد الخلفي. يلفني ارتياح عميق. أقول لتميم، ما الذي يحملنا إلى تكساس؟! بعد عشر دقائق سنكون في البيت. لم يكن النيل وحده، كان مركز العلاج صغيرًا وأليفًا في زيارتي الأولى له، تعرفت إلى الطبيبين المسؤولين»[122].

تقول رضوى: «العربية أداتي ولكن الصحيح أيضًا أنني أداة من أدواتها هي كتابي الذي تضم صفحاته إرثي وحكاياتي مع الزمن، وطموحي أن أضيف سطرًا جديدًا إلى سطوره»[123]. وقد تجاوزَت- بالفعل ـ طموحها لتضيف سطورًا كثيرة وجديدة ومضيئة ومُشرِّفة.

(120) عاشور، الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية، ص 173.
(121) عاشور، أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية، ص 393.
(122) عاشور، الصرخة: مقاطع من سيرة ذاتية، ص 166
(123) عاشور، لكل المقهورين أجنحة: الأستاذة تتكلم، ص 78.

الفصل السابع

الصالونات الثقافية التي قامت النساء عليها: صالون ميّ زيادة نموذجًا

سيد محمود(*)

مقدّمة

تسلط هذه الدراسة الضوء على الأديبة ميّ زيادة (1886 ـ 1941) وأدوارها المختلفة، وترصد سعيَها إلى تقديم صورة غير نمطيَّة للمرأة العربية في سنوات التحوُّل التي رافقت صعود الليبرالية المصرية مع اندلاع ثورة عام 1919.

وتركز الدراسة على صالون «ميّ» الثقافي الذي انعقد في القاهرة خلال عشرينيَّات القرن الماضي، بوصفه مثالاً للصالونات الثقافية التي كسرت السياق التاريخي، وقدمت نموذجًا مغايرًا وفريدًا، سعت عبره إلى تغيير هذا السياق ومخالفته.

وتنظر في هذا السياق كيفية تمَثيل «ميّ» تحديًا للثقافة الذكورية التي كانت سائدة آنذاك؛ إذ واجهت بحضورها ما يسميه الناقد السعودي الدكتور عبد الله الغذامي: «استحواذ الرجل على ضمير الخطاب اللُّغَوي واحتكاره المواقعَ الثقافية وتفرُّده في إدارتها»[1].

لما كانت حياة كاتبة مثلها وحضورها الأدبي والاجتماعي، تمثيلاً فريدًا لـ «المشروع النهضوي» الذي يهدف إلى «إيجاد تيار فكري أخلاقي، يتجاوز الكتابة النسائية أو مجرد مخاطبة المرأة، ليصبَّ في مشروع اجتماعي شامل»، كما يقول الكاتب الصحافي أحمد

(*) كاتب وصحافي.

(1) عبد الله الغذامي، «تأنيث المكان وذكورية السياق،» مقال على موقع المنتقي، شباط/ فبراير 1995، <http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=2885>.

أصفهاني، فإن الدراسة تعود إلى ظروف ظهور الحركة النسائيَّة في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والكيفية التي أدت إلى نمو خطابها التحرُّري في سياق يسميه المؤرخون: «عصر النهضة العربية»؛ حيث كانت «ميّ» أيقونة هذا العصر، وهي أيضًا من تحمَّلت فداحة تراجع آماله في النهضة أو التحرُّر.

وترى الدراسة أن قصة ظهور ميّ زيادة وصعود نجمها الأدبي في العالم العربي - كما تقول الناقدة العراقية فاطمة المحسن - «تنطوي على أبعاد تتعدَّى سيرة امرأة واكَبت النهضة الثانية لمصر وبلاد الشام، إنها، إن شئنا النظر إليها من زاوية ما تركته من أثر، تعكس جانبًا من فداحة الارتكاسة الاجتماعية في حاضر مصر والبلدان العربية التي كانت تقاربها في التطور»[2].

أولًا: الحركة النسائيَّة في مصر وخطاب النهضة

يُجمِع مُؤرِّخو الحركة النسائيَّة العربيَّة على أن التغييرات التي شهدها النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كانت فارقة في إحداث تحوُّل جذري على الأصعدة كافةً، وتجلَّت خلال مرحلة حكم الخديوي إسماعيل مصرَ، مؤشرات على قوة تلك التغييرات في ملامح النهضة العمرانيَّة والتعليميَّة؛ إذ أُنشئت في عهده عشرات المدارس، وعادت سياسة إرسال البَعْثَات التعليميَّة إلى أوروبا...

اتسع نشاط المدارس الإرساليَّة والتبشيريَّة، وظهرت بعض المدارس الأوروبية، إضافةً إلى الصحف والمجلات، والكثير منها لم يكن «حكوميًا» أو رسميًا. واعتمدت أغلبيَّة تلك الصحف والمجلات على عرب وفدوا إلى مصر من سوريا ولبنان، وهو ما أسهم في اتساع المجال العام.

وزاد من تأثير هذا الاتساع كونه تواكَب مع ازدهار عصر التنظيمات العثمانيَّة، التي كانت حركة إصلاحيَّة ساعية إلى استعادة مجد الإمبراطورية العثمانية التي كانت تواجه تحديات المواجَهة مع الغرب؛ ومن ثَمَّ ظهرت داخل كيانات الإمبراطورية الأفكارُ الداعيةُ إلى التأثر بالنزعة الأوروبية نحو التحديث، وظهرت كذلك دعاوى التمثيل النيابي وإقرار الدساتير، وكان مُفكِّرو النهضة العربية الأوائل يميلون إلى تَمثُّل قيَم الحداثة من خلال التربية، ويريدون التغيير من خلال المؤسسات، وكان دُعاة الإصلاح هم دُعاة الإدارة الحديثة[3].

---

(2) فاطمة المحسن، «بين ميّ وفرجينيا ولف،» صحيفة الرياض السعودية، 21 تموز/يوليو 2005.

(3) خالد زيادة، المسلمون والحداثة الأوروبية (بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2017)، ص 366.

يقدم المفكر التنويري المصري رفاعة رافع الطهطاوي النموذجَ الأهمَّ لمفكري ذلك العصر، الذين ربطوا الإصلاح بالتربية والتعليم وبالعمل من داخل مؤسسات الدولة. ويمكن عبر تتبُّع أفكاره تأمُّلُ الخط التقدُّمي الذي تبنَّاه، وناصَر من خلاله وجود المرأة في الحياة العامة، وعلى الرغم من اتجاه الطهطاوي إلى الاعتدال، بل إلى المحافظة في فكره السياسي وفي نظرية الحكم، فإنه ذهب إلى تبنِّي الخط الراديكالي في الجانب الاجتماعي والاقتصادي، وأخذ الكثير عن فلاسفة عصر التنوير الغربي، وبخاصة في ما يتعلق بالتسامح الديني والمُواطَنة [4].

وكان الطهطاوي أول صوت نادَى في مصر الحديثة بوجوب تعليم البنات، وتحمَّس له بالقدر الذي يسمح به زمانه بتعبير د. سَهير القلماوي التي ترى أن العودة إلى نصوص كتابه الشهير **تخليص الإبريز في تلخيص باريس**، دالَّة على انشغاله بالموضوع؛ حيث أجرى الكثير من المقارنات بين نساء مصر وفرنسا، ونقل الكثير من المَشاهِد التي تُظهر الحرية التي تمتعت بها المرأة الفرنسية، ولاحظ أن «النساء كالرجال في جميع الأمور»[5].

على الرغم من أن الطهطاوي أبدَى بعض التحفُّظ على هذا النمط من المعاملة، معتبرًا أن الرجال يغالون في احترام حرية المرأة، فإنه ظل أميَل إلى وجود «حرية معتدلة مهتدية بالعقل والتربية».

غالبًا ما أشار الطهطاوي إلى قوة تعاليم الإسلام التي تحترم المرأة على العكس مما كان في عصور الانحطاط، ولعلَّ أهميته الكبرى تأتي من كونه فكَّر في إمكانية التوفيق بين قيم المجتمع الحديث التي تعرَّف إليها، وبين العادات الأصلية في مجتمعه الذي جاء منه، تحقيقًا لأكبر قدر من المنفعة للمجتمع.

خلال مشاركته في اللجان الخاصة بتنظيم التعليم منذ العام 1836 دافع الطهطاوي عن حق المرأة في التعليم، ورسَّخ في كتابه **مناهج الألباب المصريَّة في مباهج الآداب العصريَّة**، لهذا الحق بقوله: «ولِيُّ البنت يعلمها ما يليق بها من القراءة وأمور الدين، وما يليق بالنساء»[6].

---

(4) لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث ومختارات فكرية (القاهرة: مطبعة مكتبة الأسرة، 2013)، ص 235.

(5) انظر مقدمة سهير القلماوي في كتاب: آثار باحثة البادية: ملك حفني ناصف 1886 - 1918، جمع وتبويب مجد الدين حفني ناصف؛ تقديم سهير القلماوي (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة، 2016)، ص 9.

(6) أنور عبد الملك، نهضة مصر: تكَوُّن الفكر والإيديولوجية في نهضة مصر الوطنية (1805 - 1892)، ترجمة حمادة إبراهيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983)، ص 333.

في موضعٍ آخر، كتب الطهطاوي: «إن اقتضى حال البلاد تعليم النساء الكتابة وبعض مبادئ المعارف النافعة في إدارة المنازل، فلا بأس بتعليم الحساب وما أشبه لَهُنَّ، ويشترك الصبيان والبنات في تعليم الأخلاق والآداب وحُسْن السلوك». وكما يتضح في هذه الجملة، فإن المدخل لم يعُد الدين، وإنما حال المجتمع؛ أي متطلباته في غمرة التحوُّل خلال عصر إسماعيل[7]، كما لاحظ المفكر أنور عبد الملك.

في غضون ذلك، شعر الطهطاوي أن بعض الفئات وممثلي الطوائف يساندون دعواته الإصلاحية، وعندما كلفه علي مبارك بوضع كتاب **المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين** (1872)، ذكر فيه أنه: «يجب تعليم النساء قبل كل شيء لإعدادهن لكي يصبحن زوجاتٍ للرجال ورفيقاتٍ فعّالاتٍ لهم».

وفي سياقٍ متزامنٍ، بدأت أولى خطوات تعليم النساء مع ظهور عدَّة مدارس، تحمَّلت عبء تعليم النساء في سياق مجتمعي محافظ، كان الطهطاوي وغيره يحاولون خلخلة بنيته التقليديَّة، وعرفت مصر مدرسة السيوفية/المدرسة السَّنِيَّة عام 1873، وتبنَّتها السيدة جشم آفت هانم الزوجة الثالثة للخديوي إسماعيل. وقد نشرت جريدة **الوقائع المصرية** في عددها رقم 519 الصادر في آب/أغسطس 1873، خبر إنشاء المدرسة تحت عنوان: «إنشاء مدرسة للبنات داخلية وخارجية للتثقيف والتعليم»، وكانت هذه المدرسة هي النُّوَاة الأولى لتعليم البنات في مصر والشرق الأوسط ككل، حيث كان تعليم النساء قبل ذلك في حكم العدم؛ إذ لم تكن في البلاد مدرسة للبنات سوى مدرسة الولادة، ولم يكن يتعلم فيها في الأغلب، سوى البنات الحبشيَّات.

جاءت أهمية الطهطاوي من أنه لم يكن مجرد مُصلِح اجتماعي، بل كان مُؤسِّسًا لخطاب تحرُّريّ يعمل على خلق فئة خاصة تتمتع بفلسفة اجتماعيَّة تحرُّريَّة وإيديولوجيا وطنيَّة متقدمة [8]، وكانت كتاباته هي الأساس الذي بُني عليه خطاب النهضة العربية في ما يخص تعليم البنات [9].

وفقًا للدكتور نصر أبو زيد، فقد كان خطاب النهضة حول المرأة آنذاك مشدودًا إلى بُعدين، لا يفارقان بنيته: **الأول**، هو وطأة التطور متمثلاً في الاحتكاك المباشر بالمجتمعات الأوروبية المتقدمة؛ سواء من طريق التعرُّف إلى منجزاتها الحضارية، أم التعرف إلى سلوك

(7) المصدر نفسه، ص 343.
(8) المصدر نفسه، ص 336.
(9) يونان لبيب رزق، **ديوان الأهرام المعاصرة**، الكتاب السابع (القاهرة: مركز تاريخ الأهرام، 2002)، ص 128.

أهلها، أم في الاحتكاك بهم داخل الأقطار العربية. و الثاني، هو بُعد التقاليد والتراث متمثلاً في الإسلام وتشريعاته [10].

سعى ممثلو هذا الخطاب النهضويّ الجديد إلى التفاعل مع سياق اللحظة التاريخية وتَخَطِّي الكثير من العقبات والبُنَى الاجتماعية التقليدية، وامتاز هذا الخطاب في الوقت نفسه، بأنه منفتح على الآخر، مشدود إلى طابَعه العقلاني، لكنه كان يدرك أطماعه الاستعمارية، ولم يكن هناك مفرٌّ من التعلُّم منه ومواجهته بسلاحَي العلم والتقدم.

في المقابل، ظلّ أنصار الأفكار التقليدية يعتصمون برداء «الهُوِيَّة» و«الخصوصيَّة» ويتبنَّوْن من الغرب موقف العداء المطلق بزعم الاعتصام بالتراث، في حين سعى ممثلو خطاب النهضة إلى مُساءَلة هذا التراث ورفض التماهي معه. وكان هذا الخطاب النهضويّ مدركًا قوانين الاجتماع البشري، كما أقرَّها ابن خلدون وأول مبادئها اتِّباع المصلحة، عملاً بمبدأ «المغلوب يُقلِّد الغالب دائمًا». وهذا ما حدث[11].

ناهَض مثقفو عصر النهضة في مسعاهم مبدًأ مهمًّا من مبادئ الخطاب الديني القديم والحديث على السواء، وهو مبدأ «درء المفاسد مُقَدَّم على جلب المصالح» لأن علاج المفاسد يبدأ بمواجهتها. وكانت التربية والتعليم وسيلتَيْن لحماية المرأة والرجل، وكانت قضية المرأة حافزًا ضمن حوافز أخرى كثيرة؛ لكي يقترب هذا الخطاب من حدود إنتاج وعي علمي بالدين، وبدلالة نصوصه أيضًا [12].

1 - النساء قادمات

عند نهاية القرن التاسع عشر، قامت نساء منتميات إلى الطبقة الوسطى، لَهُنَّ أصول سورية، بتأسيس مجلات وصحف نسائية في مصر قبل أن تظهر في أيَّة دولة عربية أخرى، اعتمادًا على بنية مُؤَسَّسِيَّة للتحديث، وقفت دولة محمد علي وحلفاؤه خلفها.

وكانت مصر قد شهدت ازدهارًا واضحًا في الصحافة خلال عهد الخديوي إسماعيل (1863 ـ 1879) بفضل هجرة الشوَّام إلى مصر، وقامت اللبنانية هند نوفل بتأسيس أول دورية نسائية في الشرق وتوالت بعدها المجلات، ومنها: **أنيس الجليس** (1898 ـ 1908) ومجلة **السيدات**/تحرير روز حداد (1903 ـ 1930)، وفتاة **الشرق**/تحرير لبيبة هاشم

(10) نصر أبو زيد، **دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة**، ط 3 (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004)، ص 61.

(11) المصدر نفسه، ص 62.

(12) المصدر نفسه، ص 71.

(1906 ـ 1939) و**ترقية المرأة**/تحرير نعمة راشد (1908) وغير ذلك من المجلات. ومما هو جدير بالذكر أنه خلال المرحلة الممتدة من عام 1900 وحتى عام 1914، ظهرت ثماني عشرة دورية نسائية، كان للسوريات العدد الأوفر من بين مؤسِّساتها، في حين كانت نصف رئيسات التحرير مصريات يتساوى بينهن عدد المسلمات والمسيحيات.

مما تلاحظه مارجو بدران، أن أغلبية الصحفيات الشاميات، جئن من عائلاتٍ كان فيها رجالٌ يعملون في مهنة النشر، وربما رأى هؤلاء بوضوح أن هناك سوقًا تتسع لصحفٍ تتولى النساء أمورها[13].

لم تكن تلك الصحافة راديكاليَّة في محتواها إلا أن مجرد وجودها، ساعد النساء على تجاوز عملية قصر أدوارهن على البيوت، وبدأن بعد ذلك اكتساب حق الحضور في المجال العام، وأعطت لَهُنَّ الصحافة الفرصة لكي يتكلمن ويمتلكن أصواتًا.

مجَّدت تلك الصحافة في خطها العام الأدوار المنزلية لربَّات البيوت، حيث لم يكن من مصلحة النساء في تلك المرحلة الترويج لأفكار راديكالية، وحاولت مُؤَسِّسَات تلك المجلات، وأغلبهن كُنَّ من أصول شامية، كما سبق القول، تنمية هُويَّة وطنيَّة جديدة، تجعل قبولهن في المجتمع المصري واندماجهن ممكنًا. لذلك، رأت أولئك المُؤَسِّسَات تحديث الأدوار التقليدية للنساء داخل المنزل، ليصبحن أكثر كفاءة، مسألةً تتوافق مع فكرة التنوير ومسائل الصحة العامة.

في المقابل، رأى بعضهم أن ترويج الصحافة النسائية لذلك الخطاب الداعي لتحديث الحياة المنزلية، قد تمّ بغرض الاحتواء أو العمل على إيقاف خروج النساء إلى معترك الحياة العامة، إلا أنّ المؤكد أنّ الصحافة نفسها صارت موقعًا رئيسًا لتقديم نماذج يُعتدُّ بها لنساءٍ بارزاتٍ في الحياة العامة، وتولّت أسماء مثل مريم نحاس (1859 ـ 1888)، ثم زينب فواز (1844 ـ 1914) استعراض سيَر حياة نسويات بارزات داخل التاريخ العربي الإسلامي.

ساعد على ذلك، أن المرحلة نفسها شهدت ظهور نمط من الصحافة الشعبية، ناصَر الأفكار التقدمية؛ فقد طالَع الناس صحيفة **وادي النيل**، و**نزهة الأفكار**، و**أبونظارة**، و**التبكيت والتنكيت** لعبد الله النديم، فضلاً عن ازدياد نشاط حركة الترجمة وتأليف الجمعيات العلميَّة، التي أخذت على عاتقها التوسُّع في نشر الثقافة بمختلف الطرائق [14].

---

(13) مارجو بدران، **رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن**، ترجمة علي بدران، المشروع القومي للترجمة؛ العدد 252 (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000)، ص 105.

(14) ماهر حسن فهمي، **قاسم أمين**، سلسلة أعلام العرب؛ العدد 20 (القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [د. ت.])، ص 13 وما بعدها.

كذلك، شهدت المرحلة نفسها ولادة حركة إصلاح ديني من داخل الفكر الإسلامي قادها الشيخ محمد عبده (1849 ـ 1905) تهدف إلى تبنّي خطٍّ إصلاحيّ على أساس عقلاني. وعقب وفاته، ثبت فشل إبقاء هذه المحاولات داخل حدود الإسلام التقليدي؛ فقد انجذب عدد متزايد من تلامذته المصريين إلى الفكر السياسي العلْمَانيّ، ولم يعُد هؤلاء يشغلون أنفسهم بالإسلام وأسباب اضمحلاله ووسائل إحيائه، بل أصبحوا شغوفين بقضية صعود الحضارات القديمة وانحدارها، واقتفت الطبقة الوسطى الصاعدة أثر الثقافة الغربية وأنماط حياة مثيلاتها الأوروبية، بسبب ثقافتها ونوعية تعليمها ووضعها الاجتماعي المشابه للغرب ولو على أساس «التبعية الاستعمارية»؛ إذ جذبتها أفكار التطور ونظرياته، ومفاهيم الحداثة والقومية، وتمّ تأسيس ما يسميه بندكت أندرسون «رأسمالية عصر الطباعة»، حيث تولَّت الصحافة خلق المجال العام ثم توسيعه، وبدأت عبرها عملية «العَقْلَنَة والتحديث».

والشاهد أن مصر أصبحت في بداية القرن العشرين بنية استعمارية نموذجية؛ فقد اندمج اقتصادها تمامًا في السوق العالميَّة، وتمكَّن الاحتلال البريطاني من تأكيد سيطرته التامة على مفاصل الحياة العامة، وشغل أبناؤه ومعهم عملاؤه المحليون جميع الوظائف الكبرى، لكن ذلك لم يمنع نمو طبقة وسطى صاعدة، ازدادت حاجتها إلى مقاومة السيطرة الأجنبية، وبدأت عبر مُفكِّريها الجُدُد تشارك في دورة التداول الدولي للمفاهيم والأفكار.

أدى المفكرون المسيحيون دورًا رائدًا في نشر الفكر السياسي الغربي، لأنهم لم يكونوا مرتبطين بالإسلام كمصدر للهُويَّة، وتبنَّت الصحف والمجلات التي أسَّسها الشوَّام مثل **الأهرام** و**الهلال** و**المقتطف**، الترويج للخطاب الثقافي الجديد الذي يرى في الغرب نموذج التنوير المتقدم [15].

المؤكد أنه لم يتم تكييف قيم التنوير الغربية بطريقة منهجية إلا مع تأسيس حزب الأمة وإصدار جريدة **الجريدة** عام 1907، إذ تولى مُفكِّر الحزب أحمد لطفي السيد (1872 ـ 1963) مَهمَّة التعبير عن الأفكار التي تبنَّتها البرجوازية المصرية الصاعدة، وصار الممثلَ الأهمَّ لِلِّيبراليَّة المصريَّة ورجالها الذين تسيَّدوا المشهد السياسي والثقافي حتى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، وحاول «تأسيس طبعة مصرية من الليبرالية تلائم الواقع المصري، وتحافظ على الأوضاع العامة وتماسك نظم الوصاية والموالاة»[16].

(15) رول ماير، **البحث عن الحداثة: الفكر السياسي العلماني الليبرالي في مصر (1945 - 1958)**، ترجمة شريف يونس (القاهرة: دار ميريت للمعلومات، 2000)، ص 37.

(16) المصدر نفسه، ص 39.

في السياق نفسه، برز فن الرواية كشكلٍ تخيُّلي، يقدم الوسيلة التقنية لإعادة تمثيل نوع الجماعات المُتخيَّلة أو «الأمة» الراغبة في إيجاد صورتها الجديدة، وبفضل الرواية والصحافة كشكلين جديدين للسرد والنثر الفني، أصبح بإمكانِ أناسٍ ما كان لهم أن يلتقوا بالفعل أن يلتقوا، وتنشأ بينهم صِلاتٌ مباشرةٌ، وأن يتصوروا أنفسهم في رابطة مع آخرين، كأفراد جماعة واحدة [17].

2 - التحدِّي والمواجهة

تدريجيًا، «تحدَّت النساء الكاتبات إيديولوجيا «العورة» التي كانت مستعملة لإسكات أصواتهن، وكان نزع الحجاب المبكر عن أصوات النساء موازيًا لرفع فعلي لحجاب الوجه»[18].

ترددت في أرجاء المجتمع دعوات كثيرة، تحاول معارضة خطاب قدسية الحياة المنزلية للمرأة، والتفَّت أصوات كثيرة حول كتابات عائشة التيمورية (1840 ـ 1902)، ووردة اليازجي (1838 ـ 1924)، وزينب فوَّاز التي كتبت في عام 1892 نصًا قالت فيه: «لم تُخلق المرأة لكي تبقى في نطاق البيت، لا تخرج منه أبدًا».

شكَّلت هذه المعارضة جانبًا مبكرًا من خطاب النِّسْوِيَّة، الذي حاول التبرُّؤ من قصر وضع النساء على البيوت، وعبَّرت عائشة التيمورية بوضوح عن «النسوية الوليدة» عندما كتبت في ديوانها **حلية الطِّراز**: «لقد تحدَّيتُ التقاليد ومكاني اللامعقول وعبرتُ إلى ما وراء ما يسمح له الوقت والمكان»[19].

بدورها أعادت ملك حفني ناصف (باحثة البادية: 1886 ـ 1918)، ومعها نبوية موسى (1886 ـ 1955) تأكيد أنّ أدوار الجندر (التمييز على أساس النوع) مبنية اجتماعيًا، وليست مقضيًّا بها بحكم الطبيعة أو بالأمر الإلهي المقدس. وكانت المهمة الحتمية للنسويات في أوائل القرن العشرين إرساء فكرة التشابه بين الجندر والمسائل المتعلقة بالجنس، ومهَّد ذلك أمام التفكُّك النهائي لعزلة النساء داخل بيوتهن[20].

---

(17) زكاري لوكمان، **خطاب الأفندية الاجتماعي (1899 - 1914)**، ترجمة بشير السباعي (القاهرة: دار مصر العربية، 1997)، ص 25.

(18) بدران، **رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن**، ص 37.

(19) المصدر نفسه، ص 110.

(20) المصدر نفسه، ص 110.

وترى سلمى الخضراء الجيوسي أن النساء بدأن، في تلك المرحلة المبكرة من القرن العشرين، الإسهام في الإنتاج الأدبي في زمنهن، على الرغم من أن جهودهن كانت في نطاق الأفكار المَصُوغَة نثرًا. أما الشعر، فإنه ظل مطلبًا، تنشُده النساء الطامحات.

هكذا، نجد بعض النساء ممن اشتهرن بسبب أفكارهن عن حقوق المرأة ومكانتها، مثل مَلَك حفني ناصف وميّ زيادة، حاولن نَظْم الشعر، غير أن النساء الشاعرات قبل منتصف القرن العشرين لم يتركن خلفهن تراثًا إبداعيًا قويًا، وتكمن أهمية مساهمتهن الأساسية في نتاجهن النثري غير الروائي[21].

تلاحظ الجيوسي بعين نقدية ثاقبة أنه على الرغم من قيام النساء بتحرير المجلات الأدبية والنسائية وإصدارها، فإن الأدب النسوي الوليد لم يمثّل إلا جزءًا من المنظومة الأدبية العامة التي كان لا يزال الدور الرئيس فيها للرجال.

ثانيًا: الصالونات الثقافية

1 ـ صالون نازلي فاضل

مع الدخول إلى القرن العشرين، كانت نساء الطبقتين: العليا والمتوسطة، في المرحلة الأخيرة من تحدِّي عزلتهن، والدخول إلى حياة مفتوحة. وكانت فكرة الصالونات الثقافية واحدة من المساحات التي يسَّرت فرصًا لهذا الدخول، وأما صاحبات هذه الصالونات، فكُنَّ منحدراتٍ من أصول تركية، وفي مُقدَّم هؤلاء الأميرة نازلي فاضل كريمة مصطفى فاضل، الأخ غير الشقيق للخديويِ إسماعيل، وصاحب أهم مكتبة في عصره، ثم كانت نُواةً لدار الكتب.

تُمثِّل الأميرة نازلي فاضل (1853 ـ 1913) نموذجا نسائيًا فريدًا في تاريخ مصر المعاصر، بل في تاريخ الشرق بأسره. فلم تعرف أقطار المشرق امرأة تمكَّنت من اجتياز الحواجز الاجتماعية والسياسية والثقافية التي فرضتها معطيات ذلك العصر عليها، كامرأة وكأميرة، على نحو ما استطاعت نازلي أن تفعل، والأهم من هذا أن ثقلها ومكانتها لم يتأسسا على ما استطاعت تحصيله من علم واسع وثقافة غزيرة فحسب، بل بفضل ما أسهمت به من صحوة

(21) انظر مقدمة سلمى الخضراء الجيوسي، في: **تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات**، تحرير ليزا سهير، يولا سندرمان وتريزا صليبا؛ ترجمة فيصل بن خضراء (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009)، ص 28.

نابهة في مسيرة الثقافة والتنوير في مطلع القرن العشرين، وما كان لها من بصمة وضّاءة على فكر كُثُر من أعلام الشرق ووجدانهم في زمانها [22].

لا تزال سيرة الأميرة تمثل لغزًا في كتابات المُؤرِّخين، لقلة ما يتوافر عنها في المراجع، غير أن هذا الغموض أتاح قدرًا من التطرُّف في تقييم أدوارها.

خرجت الأميرة نازلي إلى الحياة العامة، في أعقاب الاحتلال البريطاني لمصر، وأسَّست صالونها الفكري الذي ضمَّ صفوةً من رجال العصر، أمثال الأديب محمد المويلحي والشيخ محمد عبده وتلامذته، وبينهم جمال الدين الأفغاني، وسعد زغلول، والأخوان مصطفى وعلي عبد الرازق.

كان رواد هذا الصالون يتناقشون في كل الأمور العامة، وقد أيقنت الأميرة نازلي أنها تستطيع كسب تعاطف الشعب وحبه، وبخاصة أن والدها كان محبوبًا لدى عامة الناس، لانصرافه عن أمور السياسة إلى حب العلم والأدب [23].

ويرجِّح المؤرخون أن تكون الأميرة هي من حثَّت الشيخ محمد عبده على تعلُّم الفرنسية ودراسة الأدب الفرنسي دراسةً متعمقة. أما الشيخ مصطفى عبد الرازق الذي كان شيخًا للجامع الأزهر، فقد سجَّل في بحث له عن أثر المرأة في حياة الشيخ الإمام، أن الأميرة أثَّرت في أسلوب الشيخ في الكتابة، فاصطبغ بخفة ودعابة، والأهم أنها فتحت معه آفاقًا، لم يكن قد خبرها من قبل؛ كالرسم والنحت وغيرها من الفنون، فانكبَّ يدرسها ويعي قيمتها الثقافية حتى أفتى بحَلالِها، قبل مئة عام!

قدم الشيخ محمد عبده إلى الأميرة اثنين من تلامذته، كان له أثرٌ عميقٌ في حياة كُلٍّ منهما كذلك، وقد صار أحدهما زعيمًا للأمة وهو سعد زغلول، بينما قاد الثاني تحرُّر بناتها وهو قاسم أمين.

وقد شاع اعتقاد آنذاك أنها هي التي رشَّحت سعدًا زوجًا لصفية هانم ابنة مصطفى باشا فهمي رئيس الوزراء، لكن العقاد في كتابه عن الزعيم، ينقل عنه قوله إنّ الذي تمَّم الزيجة هو قاسم أمين[24]، الذي جاء إلى الصالون بناءً على طلب الأميرة لمناقشته في مقالات كَتَبها في صحيفة **المُؤيَّد** تهاجم حق المرأة في الخروج للحياة العامة، وغضبت نازلي من تلك

---

(22) عمرو طلعت، «نازلي فاضل، «أميرة التنوير... أم عميلة الاحتلال؟،» مقال على الموقع الإلكتروني لمجلة راوي، <https://rawi - magazine.com/ar/articles/nazlyfadel/>

(23) إجلال خليفة، **الحركة النسائية الحديثة** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2017)، ص 51.

(24) طلعت، المصدر نفسه.

المقالات، وطلبت إلى الشيخ محمد عبده أن يدعو أمين إلى دارها لتحاوره في ما كتب. وهناك وجد قاسم نفسه أمام صورة رائعة للمرأة المسلمة المستنيرة، تعرض آراءها بثقة، وتُثبِتها بأسانيد المنطق، وتتفاعل مع ضيوف صالونها في حواراتٍ رفيعة تديرها بعدة لغات تتحدثها بطلاقة واقتدار.

انبهر قاسم أمين بهذا النموذج، واقتنع أن تخلف المرأة الشرقية نتاج قيود اجتماعية فُرضت عليها، وليس لنقص طبيعي فيها. وهكذا، تبنَّى مبدأ ضرورة تحطيم أغلال المرأة، لتلحق بما فاتها، فجاء كتاباه: **تحرير المرأة** و**المرأة الجديدة**، دعوةً إلى ذلك.

والمؤكد أن للأميرة نازلي فاضل وللشيخ محمد عبده والمؤرخ أحمد شفيق وأحمد لطفي السيد أدوارًا كبيرةً في تغيير أفكار قاسم أمين وآرائه، لتغدو بالشكل الليبرالي الذي يحفظه التاريخ إلى اليوم[25]. وعندما خرجت دعوته إلى تحرير المرأة من داخل هذا الصالون وجدت تفاعلاً خصبًا معها، لأن الأرض كانت ممهدة بالفعل؛ فقد تآكلت قُوًى اجتماعية قديمة، وتراجعت الثقافة الاستعراضية التركية التي كرَّست نظام الحريم، وظهرت محلها شرائح جديدة من أبناء الطبقة الوسطى، وصعدت فئة من الأفندية؛ سواء الذين عملوا في إدارات الحكومة المركزية التي نمت نموًّا كبيرًا خلال تلك الحقبة، أم الذين اشتغلوا بالمهَن الحُرَّة، ما يعني أن بيئة المجتمع كانت قادرة على فهم التغيير والتعامل معه وقبوله، ولو في نطاقٍ محدود [26].

وساعد على ذلك، أن قاسم أمين لم يدَّعِ أنه أول من بحث قضية المرأة، ولكنه كان أجرأَ من الجميع، لأنه حين اقتنع بسوء وضع المرأة وأراد التوفيق بين نصوص الدين الإسلامي ومتطلبات العصر، لم ينكر تأثره بالثقافة الغربية، ولا معرفته بمكانة المرأة المسلمة في تاريخ الإسلام بحكم ثقافته القانونية، ومكانته كقاضٍ كبير، فناقش القضية بطريقة موضوعية هادئة على الرغم مما واجهه من انتقادات [27].

ما يهمنا هنا تأكيد أنّ صالون نازلي فاضل كان مقصدًا لوجوهٍ نسائيَّة تحملت عبء التعبير عن نموذجٍ جديدٍ للمرأة العربية مثل عائشة التيمورية. وبفضل تنامي النقاشات حول موضوع المرأة، تضافرت عوامل إيقاظ الحركة النسائية في مصر [28].

---

(25) المصدر نفسه.

(26) رزق، **ديوان الأهرام المعاصرة**، ص 128.

(27) فهمي، **قاسم أمين**، ص 166.

(28) خليفة، **الحركة النسائية الحديثة**، ص 61.

بعد سنواتٍ قليلة، تولّت مجلة السُّفُور التي كانت منبراً لِلّيبراليين المصريين تعميق خطاب تحرير المرأة، وضمَّت كاتباتٍ من النساء حجبن أسماءهن، كما هي العادة في تلك السنوات، وكتبن إلى جوار كُتَّاب بشهرة محمد حسين هيكل، وطه حسين، ومنصور فهمي وأحمد لطفي السيد[29]، والأخير كان الأستاذ الأهم في مسيرة مَيّ زيادة التي جاءت إلى القاهرة، بينما كانت مصر تقف عند مفترق طرق.

2 ـ صالونات ميِّ زيادة

أ ـ ميّ سيرة موجزة

تحوي سيرة ميّ زيادة الشخصية (1886 ـ 1941) الكثير من تجليات الحراك الاجتماعي العربي مطلع القرن العشرين، حيث كان مسيحيو بلاد الشام، الممتدة ما بين سوريا ولبنان وفلسطين، يمثّلون الفاعل الاجتماعي الأهم بين قوى التقارب مع الغرب. وهي أيضًا، تعكس دينامية المجتمعات المسلمة ذاتها التي كان مثقفوها يتطلعون إلى حياة تُخرج بلدانهم من كهوف العزلة[30]. وميّ، هي واحدة من أهم الأديبات العربيات في القرن العشرين، إن لم تكن أهمهن على الإطلاق، كما تقرُّ بذلك الناقدة صافي ناز كاظم في مقال توجز فيه السيرة ذاتية لميّ[31].

اشتهرت ماري إلياس زيادة بدورها الريادي في الحركة الأدبية والثقافية في مصر، منذ وصولها إليها في الثانية والعشرين من عمرها مع والدها ووالدتها، قادمين من مدينة مولدها الناصرة في فلسطين، حيث وُلِدت في 11 شباط/ فبراير عام 1886. وحين جاءت إلى مصر مع عائلتها، كانت القاهرة تستقطب مثقفي الوطن العربي الذين جاءُوا بمشاريعهم الثقافية والأدبية والصحافية، يلوذون بطقس الحرية والسماحة الذي كانت تمثله مصر للجميع، ويُسهمون في حركة نهضتها الصاعدة. أما ميُّ، فقد كانت مشروع أديبة تكتب بالفرنسية، بتوقيع «إيزيس كوبيا»، فحوَّلتها مصر إلى أديبة تكتب بالعربية، بتوقيع الآنسة ميّ الذي اقترحته أُمُّها مأخوذًا من الحرف الأول والأخير من اسمها «ماري».

هكذا، فإن ميّ عبر سيرتها الإبداعية، مارسَت ما يسميه الشاعر حسن خضر «لعبة المحو

---

(29) إيمان عامر، «المرأة المصرية وثورة 1919،» في: كتاب مجلة المرايا، عدد خاص عن «مئوية ثورة 1919» تحت عنوان: الثورة والتاريخ: 1919 بعد مائة عام، تحرير ناصر إبراهيم؛ إشراف دينا جميل (القاهرة: دار المرايا للنشر والتوزيع، 2019).

(30) المحسن، «بين ميّ وفرجينيا ولف».

(31) صافيناز كاظم، «مختصر حكاية الآنسة ميّ،» الأخبار (بيروت)، 31 تشرين الأول/أكتوبر 2015.

والإثبات» «فكتبت باسمٍ آخر لتمحوَ السابق من دون أن يتأثر حضورها؛ بدأت باسم «إيزيس كوبيا»، فكانت «إيزيس» الربة المصرية القديمة، و«كوبيا» هي مفردة لاتينية تعني زيادة»[32].

في عام 1909، تولت ميّ تدريس بنات إدريس بك راغب، مالك جريدة **المحروسة** ومطبعتها، وسرعان ما أوكل إلى والدها مهمة رئاسة تحرير الجريدة التي كتبت فيها نصوصها الأولى.

لكن قبل ذلك، كان أبوها يشتغل في مهنة التدريس، ويفكر في احتراف الصحافة التي كان يدير منابرها في مصر الكثير من الشوَّام. ولكن الطريق المؤدي إلى هذا الاحتراف مرَّ عبر ابنته؛ فبعد أن توثَّقت العلاقة بين عائلة ميّ وعائلة الوجيه إدريس راغب، أهدى راغب امتياز جريدة **المحروسة** إلى والد ميّ لتبدأ رحلتها الصحافية.

ويؤكد أحمد الأصفهاني أن إدريس راغب كان رئيسًا للمحافل الماسونية في مصر، إلى جانب عدد من المحافل في بلاد الشام. ونجَحَت هذه الحركة خلال القسم الثاني من القرن التاسع عشر، والربع الأول من القرن العشرين، في جمع نخبة المفكرين والأدباء والكُتَّاب السوريين والمصريين، سواء في الوطن أم المُغترَبات، تحت شعار «الحرية والإخاء والمساواة» في إطار السعي إلى «نهضة شاملة في سوريا ومصر».

كان من الطبيعي أن تتحرك ميّ في بداية وجودها بالقاهرة ضمن دوائر «الأعضاء الماسونيين» الذين أحاطوا بها، وفي مُقدمهم، يعقوب صرُّوف رئيس تحرير **المقتطف**، ويرجِّح بعضهم أن هؤلاء تركوا بصماتهم العميقة في توجُّهاتها وأسلوبها، خصوصًا عزوفها عن الخوض في مواضيع السياسة، فقد حظرت الحركة الماسونية، على المنتمين إليها، الاشتغال بالأمور السياسية.

لكن لا يرجح الكاتب أحمد أصفهاني: «انتساب ميّ إلى المحفل الماسوني، قدر ما يبدو من كلامه ضلوع أبيها في هذا المشروع الذي لم يتخذ وقتذاك، السمة التي استنكرها العرب لاحقًا» [33].

أمَّا اسم ميّ، فظهر، للمرة الأولى، في عدد **المحروسة** الصادر في 3 شباط/ فبراير عام 1911، في الصفحة الثانية، لا الأولى. وذلك ضمن إطار خاص بعنوان: «خواطر»، أُلحِقتْ به، تعريفًا، عبارة: «لحضرة الآنسة صاحبة الإمضاء (ميّ)». على هذه الصورة، وبهذا الاسم، باشرت

---

(32) حسن خضر، «شهادة قارئ،» البيان (الكويت)، العدد 493 (آب/أغسطس 2011).

(33) فاطمة المحسن، مراجعة لكتاب أحمد أصفهاني، تحت عنوان: «ميّ زيادة وكتاب جديد: سيرة الأدب والجمال والشاعرية،» الرياض (السعودية)، 7/5/2009.

ميّ حضورها الكتابي في **المحروسة**: «... ذهبتُ إلى الجامعة المصرية، وفي قلبي شيء من السرور، ولم أجد في الجامعة أثناء المحاضرة أكثر من ستين سيدة بين سوريات ووطنيات».

ثم كرَّت سبحة خواطرها عن «علَّة العصر والتربية»، و«السعادة» و«حَملَة الأقلام». وفي 6 تموز/ يوليو عام 1911، كان عنوان مقالها في «خواطر» هو: «لا عدالة عندكم أيها الرجال. الإنصاف تأنَّث»[34].

وفي عام 1911 أيضًا، بدأت صلتها ب «جبران خليل جبران»، وأخذت تراسله ويراسلها، ولكن من دون أن يلتقيا، وامتدت المراسلات بينهما عشرين عامًا.

بدأت شهرة ميّ الأدبية في مصر تحديدًا عام 1913، في مهرجان تكريم «خليل مطران» الذي دعا إليه سليم سركيس، يومها كُلفت بإلقاء كلمة جبران، ثم أتبعتها بكلمتها، فنجحت في الاثنتين معًا، فقام الأمير محمد علي رئيس الحفلة وصافحها وهنأها.

تعرفت «ميّ» إلى أستاذها أحمد لطفي السيد، الذي قادها إلى برنامج مكثف لدراسة اللغة العربية. وأعارها كتب التراث، وأهداها نسخة من القرآن، وحرص على متابعة مقالاتها وتصحيح هناتها. ثم وبعد أن وسَّعت دائرة نشرها لتشمل **المقتطف**، تولى يعقوب صروف هذه المهمة، عبر علاقة حرص فيها أن يكون شديدًا معها كي يستقيم أسلوبها. ولقد أخذ أحمد لطفي السيد بيد ميّ وقاد خطواتها الأولى، فهو كان «أستاذ الجيل»، وتأثرت كثيرًا بدعوته لأن تكون «مصر للمصريين»، وما كادت ثورة عام 1919 تندلع حتى كانت من بين الدُّعاة إلى تنمية النزعة الوطنية والثورية، وما أكثر مقالاتها التي تبنَّت فيها تلك الدعوة![35].

قبل ذلك بسنوات، التحقت ميُّ بالجامعة المصرية في الدفعات الأولى التي جاءت عقب تأسيسها عام 1908، ودرست الفلسفة الإسلامية واللغة العربية على يد أساتذة من الشيوخ. وأقبلت على دراسة القرآن الكريم بتسامح كبير، فقد نشأت متدينةً التديُّن الخالي من التعصب المذهبي، متسامحة، عَطُوفًا، مُتفهِّمة للاختلاف، محترمة كل العقائد، وظلت تذكر في كل حين، وفي كتاباتها إجلالها القرآن الكريم الذي وهبها الفصاحة، وأخرجها من العُجْمَة. وألَّفت ميّ خمسة عشر كتابًا، من دون احتساب الأشياء التي لم يتم تجميعها، وقدمت للمرة الأولى في التأليف العربي الحديث، ثلاث دراسات مهمة

---

(34) محمد الحجيري، «ميّ زيادة.. ملكة دولة الإلهام،» مجلة الفيصل (الرياض) (أيار/مايو 2018).

(35) وداد سكاكيني، **ميّ في حياتها وآثارها** (القاهرة: دار المعارف، 1969)، ص 58.

ورائدة عن الأديبات «باحثة البادية مَلَك حفني ناصف»، و«عائشة التيمورية»، و«وردة اليازجي»، وهي من المراجع المهمة لكل باحث في تاريخ تلك الأديبات. وإلى جانب نشاطها في الكتابة والخطابة، أقامت «الآنسة ميّ» صالونها الأدبي الذي غطت شهرته على جوانبها الإبداعية الأكثر أهمية، واستمر هذا الصالون الثلاثائي (ينعقد يوم الثلاثاء من كل أسبوع) من عام 1911 حتى عام 1931 تقريبًا، قِبلةَ كل أدباء ووجهاء الثقافة في ذلك العصر. كما اشتُهرت مراسلاتها الأدبية مع الكثيرين من أصدقائها الأدباء والشعراء، وأقربهم جبران خليل جبران.

وأعطت رسائل ميّ مع رجال عصرها حالةَ إيحاءٍ بالحب خاض فيها الجميع. وعلى الرغم من أهمية هذه المراسلات، فإنها بدت كأنها النشاط الأدبي والحياتي للآنسة ميّ، حتى ظن بعضهم أنها لم تكن سوى العاشقة أو المعشوقة.

تعرضت الآنسة ميّ بعد وفاة والدها عام 1930، ثم وفاة أمها عام 1932 إلى حالة من الحزن المنطقي، ووجدت نفسها وحيدةً في بيتها من دون حمايةِ والديها وحَدَبِهما، فقررت إلغاء ندوة صالونها الأسبوعية كل ثلاثاء، لكنها لم تنقطع عن التأليف والكتابة والتواصُل الثقافي.

ظلت ميّ على هذه الحال، إلى أن جاء إليها ابن عمها جوزيف من لبنان، يسألها عن أملاكها وأموالها ويرشح نفسه مديرًا لأعمالها. واستطاع بالخديعة أن يلتفَّ حولها لتوقِّع له على توكيل يُخوِّل له التصرف باسمها. وبدعوى الترفيه عنها، استدرجها إلى لبنان لتجد نفسها في قبضته، فيدخلها مستشفى «العصفورية» للعلاج النفسي!.

وبحسب صافيناز كاظم: «لم تتوقع الآنسة ميّ هذا التطور المفاجئ في مسار حياتها الكريمة الهادئة المُوشَّاة بالأمانة والنظافة والرُّقِيّ ورفاق الثقافة وتدليل الوالدين وتبجيل الأصدقاء، لتصبح في سن التاسعة والأربعين، مسجونة مع المرضى النفسيين بلا حول أو قوة، ومحجورًا عليها بحكم قضائي نافذ في لبنان ومصر. أضربت ميّ عن الطعام عسى أن تتنبه الأوساط الثقافية في مصر ولبنان إلى مأزق السجن الرهيب، الذي ألقاها أهلها فيه ظلمًا وكذبًا وبهتانًا، طمعا بما تملك، ولم يتحرك أحد! دُهشَت ميّ لسرعة تصديق أصدقائها تهمة الجنون التي أُلصِقت بها؛ مما جعلها تقاطعهم جميعا حين فرَّج الله كربها بواسطة التاجر الفلسطيني مارون غانم الذي دبَّر بإحكام ما سمته «مؤامرة إنقاذها» من محنتها التي استمرت ثلاث سنوات رأت فيها، كما قالت: «أكثر جوانب النفس البشرية إظلامًا وقسوةً وشرًّا. وعندما عادت إلى مصر، دخلت أطوارًا من العزلة إلى أن تُوفيت في مُستشفى المُعادي في 17 تشرين الأول/ أكتوبر عام 1941 في مَدينة القاهرة، عن عمر يُناهز 55 عامًا».

ب ـ أدوار ميّ

على الرغم من عمق مأساتها الإنسانية الرهيبة، احتفظ تاريخ الأدب العربي لمَيّ زيادة بريادتها الفريدة، وفضلها في إبراز المكاسب التي تحققت لهذا الأدب خلال مرحلة كانت غنية بالتحولات. والمتأمل في مسيرتها الحافلة بالانعطافات، من الصعب عليه أن يتفادى فيها تلك الرغبة الجامحة في المغايرة والاختلاف؛ فقد كانت من بين أُولَيَات الفتيات اللواتي التحقن بالجامعة المصرية، عقب تأسيسها مباشرة، وذلك لدراسة الأدب والفلسفة، ونجحت حتى أدهشت زملاءها ومعلميها وأسموها «المدموزيل صهباء»، وبقيت في الجامعة ثلاث سنواتٍ. وكان الطلاب يختلفون في ما بينهم: «فمنهم من يفضل أسلوب باحثة البادية، ومنهم من يقول إن ميّ هي الأفضل»[36].

ظلت ميّ دائمًا محطَّ الأنظار، حيث لم تكن هناك فتاة مصرية واحدة داخل الجامعة آنذاك. لذلك، باشَرت نشر مقالات، اشتُهرت بالعنوان الذي اختارته لها «مذكرات الجامعة المصرية». ومن داخل الجامعة تعرَّفت ميّ إلى السيدة هدى شعراوي، وبفضل إعجابها بجهودها انحازت إلى نشاطها في تحرير المرأة العربية، ساعيةً إلى رفع مستواها الاجتماعي والثقافي، وجعلها مساوية للرجل، وساهمت في الكتابة لدعم جهود الجمعيات الأهلية، وكانت تقدم نفسها كخطيبة مُفوَّهة. وفي إحدى خطبها، قالت: «يجب أن نبدأ بتعليم المرأة، لأنها الأكثر جهلاً وإصلاحها السريع لتيسير صلاح الرجل»[37].

وبحسب ملاحظة الكاتب حافظ محمود، فإن ميَّ لم تظهر بالكامل على الساحة الأدبية، أو تأخذ نصيبها من الشهرة إلا عقب وفاة ملك حفني ناصف عام 1918، وكأنها كانت تتسلم الراية منها [38].

وتولت ميّ بعد ملك مهمة الملحق الأسبوعي النسائي في جريدة السياسة الأسبوعية الناطقة باسم «حزب الأحرار الدستوريين»، برئاسة عدلي يكَنْ باشا وعضوية عدد من مُلَّاك الأرض في مصر، وبينهم محمد حسين هيكل الذي تولى تحرير الصحيفة. وكانت تلك الصحيفة تميل إلى الموقف السياسي المحافظ، ولكن موقفها الثقافي من قضايا الحرية، يتَّسم بدرجةٍ عاليةٍ من الجذرية، ويُشار إلى أن من بين المنتسبين إلى هذا الحزب، كان طه حسين والأَخَوَان علي ومصطفى عبد الرازق.

---

(36) زكي مبارك، «الآنسة ميّ،» في: ميّ زيادة: **معشوقة الأدباء**، جمع وتحرير خالد ناجح، سلسلة كتاب الهلال (القاهرة: دار الهلال، 2020)، ص 223.

(37) انظر مقال عيسى فتوح، في: **مجلة المعرفة** (دمشق) العدد 345 (حزيران/يونيو 1992).

(38) حافظ محمود، «السيدة ملك قبل الآنسة ميّ،» في: ميّ زيادة: **معشوقة الأدباء**، ص 281.

كتبت ميٌّ في أغراضٍ ومجالاتٍ إبداعيةٍ متنوعة؛ فقد ألَّفت الشعر في اللغة الفرنسية، والشعر المنثور في اللغة العربية، وهو أسبق أطوارها الأدبية، وبدأت حياتها الأدبية بالترجمة. وكانت أيضًا خطيبة، تعرف كيفية أن «توقِّع على أوتار الجمهور وتؤثر فيه»، وكان أسلوبها يتسم بالسلاسة [39].

هناك الكثير من الخطب والمحاضرات التي قدمتها ميّ، وسعت من خلالها إلى تأكيد حق المرأة في مساواتها مع الرجل؛ ففي محاضرة عام 1914 بعنوان: «المرأة والمدنيَّة»، أكَّدت أن «استمرار بؤس الإنسانية على الرغم من تقدّم المدنيّة، يكمن في الوضع المتخلف للنساء».

وخلاصة ذلك، كتبت ميّ: «تاريخ المرأة هو سجِّلٌ طويلٌ ومؤلم للاستشهاد»، وبعد هجوم على فلاسفة اليونان - وبخاصة أفلاطون - بسبب احتقارهم المرأة، تكلمت على المسيح ومحمد اللذين كانا أول من رفع مرتبة النساء وأعطاهن حقوقهن، ولكن في الزمن الحالي - تقول ميّ - : «تزدهر المدنيّة ليكون القرن العشرون قرن النساء، إذ بدأت النساء الآن يفتحن عيونهن للنور في جميع أنحاء العالم»[40].

طوال الربع الأول من القرن العشرين، كانت الأغلبية غافلةً عن دور النساء اللواتي كُنَّ يفقدن الثقة بإمكاناتهن، وبين هؤلاء ظلت ميّ محترسةً في تقييمها وضع النساء في العالم العربي، وكانت أغلب كتاباتها ممهورة بالتعامل الحَذِر مع الأفكار، وبالكياسة والاحترام للتقاليد التي كانت تشعر بأنها مُتجذِّرة في الحضارة العربية. لم يكن في هذا أيُّ تَبنٍّ لمواقف اصطناعية؛ إذ كان كل ما قالته وكتبته «محكومًا من دون شك بذوق داخلي غريزي». وقد يكون مفهومها للأخلاقية جزءًا لا يتجزأ من النهضة الأخلاقية للمثالية التي مَثَّلها عدد من المبدعين الطليعيين في جيلها، مثل جبران خليل جبران وأمين الريحاني، وهما كاتبان ممن مزجوا أفضل ما لديهم من قيَم موروثة مع قيم تبنوها، من جرَّاء اتصالهم بالثقافة الغربية. أما الكاتبات العربيات وتناوُل الأفكار الراديكالية عن الثورة الجنسية والانشغال بجسد المرأة، فقد جاء لاحقًا [41].

ومن الأمور التي عزَّزت اختلاف ميّ، زيادة اتساع معارفها العامة كامرأة أجادت ست لغات قراءةً وكتابةً وتأليفًا، ويُقال إنه لم تكن هناك امرأة تماثلها بين كاتبات اللغة العربية، ولا

---

(39) سلامة موسى، «صورة موجزة عن الآنسة ميّ،» في: المصدر نفسه، ص 209.

(40) مقدمة سلمى الخضراء الجيوسي، في: **تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات**، ص 30.

(41) المصدر نفسه، ص 29.

نعرف من فاقها في سَعَة اطِّلاعها. ويرى البعض أن آثار ميّ كانت أقلَّ من شخصيتها، وكان إنتاجها إجمالاً وأدبها أَبهَتَ من حديثها اللامع المشرق، ويزعم آخرون أنها كانت تجيد الحديث بأحسن مما تجيد الكتابة، وذلك مرجعه إلى أنها كانت فتاة شرقية تعيش بعقل أوروبي، إلا أن أثر البيئة الشرقية، كان يُضطرها إلى الصمت، وعدم المصارحة أمام جمهور القراء بكل شيء، فعاشت فريسةَ حربٍ نفسيَّةٍ بين روحها وعقلها، بين الحديث والقديم، وبين العاطفة وسَعَة الإدراك.

يقول أحد معاصريها الكاتب أسعد حسني: «كان من الصعب عليها أن تجد في البيئة هناء المعيشة، ولو أنها وُلِدت في أوروبا أو نشأت فيها لما أُصيبت بهذا المرض، فقد كانت أبعد النساء حالاً عن الاسترجال، وأشدهن تمسكًا بالخصائص النسوية» [42].

ج ـ صالون ميّ وتحدِّي العقل الذُّكُوري

ارتبط الإنجاز الشخصي لمَيّ زيادة أشد الارتباط بلحظتها التاريخية، على الرغم من سعيها إلى مفارقة تلك اللحظة والقفز فوق تناقضاتها والإيمان بقدرة النساء على التغلب على إرثهن الاجتماعي، ومحاولات فرض مواهبهن وشخصياتهن كأفراد، غير أن النهاية المأساوية لميّ صنعت صورتها كـ «ضحية للتعدِّي الذكوري»؛ وتاليًا «فهي تذكير دائم بالصعوبات التي واجهت النساء باستمرار»[43].

ويتفق الناقد السعودي البارز عبد الله الغذامي مع هذا الاستنتاج، معتبرًا أن صالون «ميّ» لم يكن صالونًا أدبيًّا عاديًّا، ولكنه كان تحدِّيًا للرمز الذكوري ولاستحواذ الرجل على ضمير الخطاب اللغوي واحتكاره المواقع، وتفرُّده في إدارتها[44].

كان ظهور ميّ في سياق ذكوري علامةً على هذا التحدي، وإشارةً إلى لغة العلاقة الجديدة التي عبثت بالأدوار التقليدية الراسخة؛ فقد أسَّست صالونًا أدبيًّا، ضم وجوه المجتمع الفكري في القاهرة في زمانها، مثل لطفي السيد، وخليل مطران، وإسماعيل صبري، وشبلي شميل، وداود بركات، وأنطوان الجميل، ومصطفى صادق الرافعي، والعقَّاد، ويعقوب صرُّوف، ومصطفى عبد الرازق، وكانوا يجتمعون يوم الثلاثاء في ضيافتها، وهي الخارجة للتوِّ إلى نهار اللغة الساطع.

---

(42) انظر مقال أسعد حسني، في: مجلة الجديدة، العدد 2 (1938).

(43) مقدمة سلمى الخضراء الجيوسي، في: تقاطعات الأمة والمجتمع والجنس في روايات النساء العربيات، ص 29.

(44) الغذامي، «تأنيث المكان وذكورية السياق،» مقال على موقع المنتقي، مصدر سابق.

ووفقًا للغذامي، «كان هؤلاء الرّجال يمثلون ثقافة الفحل بكل ما فيها من تاريخ وتقاليد ورسوخ. ولذا فإن هذا الصالون بالنسبة إليهم وإلى ثقافتهم يمثل منعطفًا في العلاقات الحضارية بين الجنسين، إذ تتحول سيادة المكان إلى «المرأة»، وتصبح الأنثى علامة على ظرف جديد، تكون فيه هذه الفتاة الغضة رئيسةً للمجلس وسيدةً للموقع وأميرةً للخطاب الدائر بين المشاركين الذكور». من هنا، تغنّى شاعر المجلس إسماعيل صبري قائلاً:

روحي على دُور بعضِ الحي هائمة ... كظامئ الطير توّاقًا إلى الماء

إن لم أمتع بمَيَّ ناظريَّ غدًا ... أنكرت صبحك يا يوم الثلاثاء

وبتعبير الغذامي أيضًا، فإن «هذه أبيات تكشف عن انبهار الثقافة الذكورية بهذه الحادثة الثقافية الجديدة، حادثة تأنيث المكان وبروز النص المُؤنَّث في مواجهة واقعية أمام ثقافة الفحول». والمؤكد، أن ميّ زيادة فتحت أبواب بيت عائلتها في الرقم 28 شارع المغربي (عدلي الآن) في وسط القاهرة لتؤسس صالونها الثقافي وتستقبل أعلام عصرها، وحوّلت غرف البيت إلى صالون يضاهي الصالونات التي عرفتها باريس خلال القرن الثامن عشر، وتحولت بتعبير الكاتب اللبناني سليم سركيس إلى «مدام دو ستايل» ومدام ريكاميه وولّادة بنت المستكفي بالله أيضًا، وتحول مجلسها إلى سوق عكاظ جديدة لإنتاج الأفكار وتبادل الآراء وترويج المباحث الفلسفية والعلمية والأدبية.

كانت البداية في الصالون من الحفل الكبير الذي أُقيم في بهو الجامعة المصرية لتكريم الشاعر خليل مطران لمناسبة الإنعام عليه بوسام رفيع، وبعد أن ألقت ميّ زيادة كلمة الشاعر المغترب جبران خليل جبران نيابةً عنه، خطفت القلوب واستأثرت بالعقول، وبعد أن عقّبت على كلمة جبران، اشتعلت حماسة الحاضرين وصارت منذ تلك اللحظة حديث الناس. وفي تلك الليلة، دَعتِ الحاضرين إلى الصالون الأدبي الجديد الذي قررت أن تقيمه في بيت عائلتها كل ثلاثاء [45].

كان صالون ميّ واسعًا رحبًا، اختارت أثاثه بنفسها، وعلّقت في صدره أبياتًا مأخوذة من الإمام الشافعي، وهي:

إذا شئت أن تحيا سليمًا من الأذى ... وحظُّك موفورٌ وعرضك صيِّن

لسانُك لا تذكر به عورةَ امرئٍ ... فكلُّك عورات وللناس ألسنُ

---

(45) نوال مصطفى، مي زيادة: أسطورة الحب والنبوغ (القاهرة: مكتبة الأسرة، 2000)، ص 46.

وعينُـك إن أبـدت إليـك معايبًـا فصُنْهـا	وقُـلْ يـا عيـن للنـاس أعيـنُ

وعاشـر بمعـروفٍ وسـامِح مـن اعتـدى	وفـارق، ولكن بالتي هي أحسـنُ

يحفظ التاريخ الأدبي عشرات النصوص والشهادات التي تعكس بعض ما كان يجري فيه من نقاشات، ومن هؤلاء، الكاتب أحمد حسن الزيَّات مؤسس مجلة **الرسالة**، الذي وصف أسلوب إدارة ميّ للصالون بقوله: «تُشَارِك في كل علم وتُفيض في كل حديث، وتختصر للجليس سعادة العمر كله في لفتة أو لمحة أو ابتسامة، كأن فيها أفضل ما في الرجال وخير ما في المرأة، فمَن يسمعها خطيبةً أو يشهدها محدثةً، كان يحسبها، وقد استدارت على رأسها الأنيق هالة من السحر والفتنة إحدى بنات جوبيتر التسع أو آلهة الفنون التسعة. قد سرقت من أخواتها أسرار فنونهن، ثم هبطت من فوق جبل البرناس إلى ضفاف النيل»[46].

أما عباس محمود العقاد، فقد كتب: «كان ما تتحدث به ميُّ ممتعًا كالذي تكتبه بعد رَوِيَّة وتحضير، فقد وُهبت مَلَكة الحديث في طلاوة ورشاقة وجلاء، ووُهبت ما هو أدل على القدرة من مَلَكة الحديث وهي مَلَكة التوجيه وإدارة الحديث بين مجلس المختلفين في الرأي والمزاج والثقافة والمقال، فإذا دار الحديث بينهم جعلته ميّ على سُنَّة المساواة والكرامة وأفسحت المجال للرأي القائل الذي ينقضه أو يهدمه وانتظم هذا برفق ومودَّة ولباقة ولم يشعر أحد بتوجيه الكلام منها، وكأنها تتوجه من غير مُوجِّه وتنتقل بغير ناقل، وتلك غاية البراعة في هذا المقام».

ويتابع العقاد: «ليس أدلّ على براعة ميّ من إدارتها الحديث في مجلس حضره نحو ثلاثين كاتبًا وأديبًا ووزيرًا للتشاور في الاحتفال بالعيد الخمسين لتأسيس **المقتطف**. وكان اجتماع هذا المجلس عندها، إبّان المنازعات السياسية التي وصلت بكثير من الأدباء والكُتَّاب إلى حد التقاطع والعداء، وكان منهم من حضر هذا المجلس، وهم متشيعون إلى شتى الأحزاب، منتمون إلى مختلف الهيئات، فأمضينا عندها ساعتين نسينا فيها أن البلد في اضطراب أو منازعات سياسية، بفضل براعتها في التوفيق بين الآراء والأمزجة، وقدرتها على توجيه الحديث... وما أحسب أن أحدًا غير ميّ قد استطاع هذا الذي استطاعته في تلك الأيام، حتى أذكر أنني قلت لها وأنا أودعها تلك الليلة: لقد كنت يا آنسة في هذا المساء تحملين معزوفة أورفيوس».

في موضعٍ آخر، قال العقاد: «لو جُمعت هذه الأحاديث لتألَّفتَ منها مكتبة عصرية تقابل مكتبة «العِقْد الفريد»، و«مكتبة الأغاني» في الثقافتين: الأندلسية والعباسية».

ويَقولُ الدُّكتور متري بولس: «لَم يَكُن صالون ميّ وَقْفًا عَلى فِئة مِن المُؤلفين المُنتمينَ

---

(46) المصدر نفسه، ص 44.

إلى طَبَقة أو اتِّجاه دونَ فِئة أخرى، إلَّا أنَّه في مَنحاهُ الاجتِماعي كانَ وقفًا عَلى الفئة الفنيَّة. والأدب تَحول في صالون ميّ إلى تيارٍ فِكريّ بَعيد من التَّيارات الاجتِماعيَّة والسياسيَّة الَّتي كانَ يَضطربُ بِها المجتمع المصري. ونَأت ميّ بالأدب عَنِ الالتِزام الاجتِماعي الواقِعي، وحَصَرتهُ في بُرجٍ عاجيٍّ، تُطل مِنهُ عَلى النَّاس، وكان صالون ميّ في جانبٍ مِن جَوانبه الإيجابية دَليلاً عَلى رُقي الفِكر وسُموّ الثقافة، إلا أنه من ناحيته السَّلبية سمةً مِن سِمات نَزعتها الفَرديَّة، وأرستقراطيتها الفِكريَّة... وهذا ما جَعَل صالونها بعيد الصِّلَة عَن الشعب، ومُنقطع الصِّلة بالعاديِّين من الناس»[47].

وأما أمير الشعراء أحمد شوقي، فَترجم انطِباعاته عَن مَيّ وصالونها بقصيدة يَقولُ فيها:

أُســائِلُ خاطــريْ عمَّــا ســباني   أحُسْــنُ الخَلْــقِ أمْ حُسْــنُ البيانِ
رأيــتُ تنافُــسَ الحُسْــنينِ فيهــا   كأنّهمــا «لِمَيَّــةَ» عاشــقانِ

وقد زار صالون ميّ اثنان من المفكرين الأمريكيين، كان أحَدهما هِنري جـايمس القَصصي الأمريكي، وهو شقيق وليم جـايمس العالم النفسي المَشهور، وقد برزت ميّ في حضورهما مثالاً للمرأة الشرقية المثقفة.

تبرر وداد سكاكيني إصرار ميّ زيادة على تجنب الخوض في الأمور السياسية داخل صالونها بالقول: «كانت ميّ تُباعد في ندوتها وأحاديثها بينها وبين التيارات الحزبية والتعصبية؛ فما استطاعت أن تدير لها ظهرها والمجتمع يعاني همومها، وإذا مرت بحديثٍ طارئ أو عابر، عرفت بلباقتها كيفية أن تتناول الموضوع أو تنهيه، فهي لم تكن تريد للمرأة العربية أن تخوض في السياسة، وهي في خطواتها الأولى للتحرُّر مما عاق نهضتها وتعليمها»[48].

تصف الكاتبة إيمي جبر الأجواء داخل الصالون بقولها: «كان الزائرون يفدون نحو الساعة الرابعة، غير أن «ميّا» ما كانت تستقبلهم أول الأمر، بل تنوب عنها أُمُّها، فتقدم القهوة وشراب الورد والسكاكر. ثم عندما يعجُّ الصالون بالناس تُقبل ميّ مرتديةً لباسًا أنيقًا على غير تَصَنُّع، فتجلس قرب من تشاء أن تكرمه ضيفًا على الصالون»[49].

ووصف طه حسين ذلك المكان كما يلي: «كان الذين يختلفون إلى هذا الصالون متفاوتين تفاوتًا شديدًا، فكان منهم المصريون على تفاوت طبقاتهم ومنازلهم الاجتماعية وعلى تفاوت

---

(47) موقع ويكيبيديا.
(48) سكاكيني، ميّ في حياتها وآثارها، ص 117.
(49) انظر جميل جبر، «ميّ بعد ربع قرن،» مجلة الأديب (دمشق)، العدد 1 (كانون الثاني/يناير 1967).

أسبابهم أيضًا، وكان منهم السوريون ومنهم الأوروبيون على اختلاف شعوبهم، وكان منهم الرجال والنساء، وكانوا يتحدثون بلغات مختلفة، بالعربية والإنكليزية والفرنسية، ربما استمعوا إلى قصيدة تُنشد، أو مقالة تُقرأ، أو قطعة موسيقية تُعزَف، أو أغنية تَنفذُ إلى القلوب».

ويضيف عميد الأدب العربي: «أُتيح لي أن أكون من خاصَّةِ مَيّ بفضل الأستاذ لطفي السيد، فكنت أتأخر في الصالون حتى ينصرف الزائرون. وما أكثر الليالي التي انصرف فيها الزائرون جميعًا، ولم يبقَ منهم إلا الأستاذ لطفي السيد، ومحمد حسن نائل المرصفي - رحمهما الله- وأنا. وفي ذلك الوقت، كانت ميّ تفرغ لنا حرة سمحة، فنسمع من حديثها أو إنشائها، ومن عزفها وغنائها».

أدارت ميّ صالونها بما اكتسبته في ظهور قرية «الشوير» من خبرة في التعامل مع الغرباء من المصطافين. وكانت لها «خبرة موفورة في درس أخلاق الناس، وتمرين ميسور في أساليب المعاملة والإرضاء»، تعرف كيف تتصل ومتى تنفصل، وكانت تقول: «الأرواح الكبيرة تنكمش في المحافل العادية ولا تتجلَّى إلا في العزلة، لمن كان على استعداد لتلقِّي فيض بهائها»[50].

وقد انتقل الصالون عام 1931 إلى إحدى عمارات جريدة **الأهرام**، عقب وفاة والدها، وكانت تحضره الكثير من السيدات إلى جانب الرجال، والأسماء معدودة منهن، ملك حفني ناصف وهدى شعراوي، وإحسان القوصي، ونظلة الحكيم، وغيرهن.

مما تلاحظه وداد سكاكيني أن الصالون قد ضمَّ كذلك المُتمصِّرين من اللبنانيين، وكانوا أكثر سماحةً وانطلاقًا من أصدقائها المصريين والوافدين على القاهرة من أدباء العروبة والجهاد، وإن طمع الجميع في وُدِّ ميّ ورضاها، لكنهم وجدوا لديها التقريب بين الأدباء، وفي طواياهم التنافس للتقرُّب منها، والتحبُّب إليها، تلميحًا أو تكلُّفًا. أما صاحبة الندوة، فكانت سعيدة بهذا الملتقى الجميل الذي أحيت فيه سُنة أدبية قديمة عند العرب، حديثة في حياة الغرب وذلك بتنظيم اجتماع يزيد من الوعي بقيمة الإصلاح والتجديد، واحتفت الندوة بأجمل المساهمات الأدبية، وشجعت الباحثين والمؤلفين على مسايرة التطوُّر والتحرُّر من القيود والجمود[51].

هكذا، كانت أهداف الصالون واضحة، ومنها البحث عن أسلوب عربي جديد يتوسط الأسلوب القديم واللغة المحكية، ثم محاولة التقارُب الثقافي بين الشرق والغرب، وخصوصًا

---

(50) خضر، «شهادة قارئ».

(51) سكاكيني، ميّ في حياتها وآثارها، ص 121.

خلق مناخ ملائم لتَفَتُّح المواهب الجديدة. وكانت ميّ تشترك في جميع الأحاديث وتوجِّه النقاش، وكان لها من الذكاء ما يفرض حضورها على الجمهور، وكانت ترى في احترام الحاضرين الأمل الذي يعلّقه هؤلاء على الغد الذي سيفتح أمام المرأة الشرقية الحياة الاجتماعية من بابها الواسع، ويسمح لها تاليًا، بأن تُسْهم في نشاط الرجل. وفي سبيل تعزيز هذا الأمل، كتبت أولاً سيرة باحثة البادية مَلَك حفني ناصف، ثم سيرة عائشة التيمورية ووردة اليازجي، لكي تُبرز العطاء الأدبي لهن على الرغم من القيود المجتمعية، ومثَّل الصالون مرحلة مهمة من تاريخنا الأدبي وأدى الدور الأهم في صناعة النهضة الأدبية[52].

في التأبين الذي أقامته السيدة هدى شعراوي بعد رحيل ميّ مباشرة، يؤكد طه حسين قيمة ما أنجزته ميّ في صالونها بقوله: «أريد أن أسجّل هنا شيئين اثنين، أحدهما أن الأدب العربي مَدِين لميّ لا بآثارها الأدبية التي أنتجتها، ولكن بما هو أبعد من هذه الآثار وأعمق في حياتنا الأدبية الجديدة، فمَيُّ هي التي أسَّست لأول مرة في تاريخنا الحديث هذا الصالون الذي استُؤنفت فيه الحياة الأدبية المشتركة بين الرجال والنساء، بعد أن انقضت عصور بغداد والأندلس». مع ذلك، لم تحظَ ميّ زيادة بأي كتابة من العميد سوى أنه كتب ردًّا على إحدى محاضراتها، واتهمها بالكذب والخداع، ونشر ذلك المقال في كتابه: **أحاديث**[53].

ولكثرة التأويلات حول علاقات ميّ زيادة مع رجال عصرها وعلاقتهم معها، فقد طغى هذا الجانب على أغلب مُؤرِّخي سيرتها [54]، وتمّ اختزال تلك السيرة في هذا الجانب الذي لا يخدم سوى الخيال الذكوري والسلطوي الذي كان ولا يزال يهيمن على الحياة الثقافية العربية [55]. وفي مقال للكاتب فاروق سعد بعنوان «ميّ عاشقة ومعشوقة» يمكن تتبُّع مختلف المسارات التي حاولت تناول هذا الجانب المثير [56].

لم تذهب الكتابات في تبيان علاقات ميّ زيادة مع أشخاص بعيدين من الوسط الأدبي (غير الأدباء)، كأن أهل الأدب وحدهم «محصورة بهم بالذات المؤهلات الدونـجـوانية» بتعبير الكاتب اللبناني فاروق سعد الذي أصدر كتابًا بعنوان **السر الموزع للآنسة ميّ**، مُبيِّنًا فيه أنه بعد وفاتها، أطلق عدد من الكُتَّاب أعنَّة أخيلتهم في تركيب الأخبار والروايات عن

---

(52) جبر، «ميّ بعد ربع قرن».

(53) شعبان يوسف، **لماذا تموت الكاتبات كمدًا** (القاهرة: دار بتانة، 2016)، ص 45.

(54) سكاكيني، **ميّ في حياتها وآثارها**، ص 122 وما بعدها.

(55) يوسف، المصدر نفسه، ص 45.

(56) فاروق سعد، «ميّ عاشقة ومعشوقة،» ص 254.

غراميات مزعومة لزيادة، وإن كان فيها شيء من الواقع. ولو عاشت زيادة، يقول فاروق سعد، وقرأت الحلقات المتسلسلة التي نشرها كامل الشناوي بعنوان «الذين أحبوا ميّ»، وما تضمَّنته من مزاعم عن علاقاتها العاطفية بزوار صالونها الأدبي، لأقفلت باب منزلها في وجههم! وميّ «عروس زفُّوها إلى ألف حبيب».

يقدم الكاتب محمد الحجيري[57] قراءة في بعض رسائل الكتّاب إلى ميّ، ملاحظًا أنه في الرسائل الموجهة من أحمد لطفي السيد إليها تستوقفنا عبارات: «جاءني كتابك فشممته مليًّا وقرأته هنيئًا مريئًا». ويقول: «لم يكن فعل السيد يقتصر على فيتشيَّة (تقديس أعمى) في شمٍّ رسائل ميّ فحسب»، بل إنه في إحدى رسائله يخاطبها: «أنا لا أطرد الطيور إكرامًا لخاطر كنارك الصغير، ولا أهيج الحمام إكرامًا لما اشتُهر به من معنى الوفاء، وحسن العشرة (...)، فطالما أصليت صغار الطير نارًا حامية من بندقيتي لا لآكل لحمها، بل لألعب بالنفوس البريئة التي هي مثلي لها حق في الحياة!».

كذلك، لم يكن وقار الشيخ مصطفى عبد الرازق، شيخ الأزهر آنذاك، حصنًا آمنًا من جاذبية ميّ، فأخذ يحبها بصمتٍ وحياء، ولم يعبِّر عن حبّه بالكلمة المسموعة، واكتفى بالتعبير بالكلمة المكتوبة عبر بعض الرسائل التي كان يراسلها بها وبلغت ثلاثًا؛ إحداها أرسلها من باريس، والأخريان من ألمانيا، إضافة إلى تلك الزيارات التي كان يحرص عليها إلى صالون ميّ زيادة.

كان الشاعر ولِيُّ الدين يكَنْ أحد أولئك الأدباء الذين ربطت بينهم وبين ميّ صداقة وطيدة. لم يقف الأمر على الإعجاب، بل تجاوزه إلى الهُيام وعقدة الشعور بالاضطهاد العاطفي (المازوشي)، إلى درجة جعلت يكن يكتب على صورة فوتوغرافية له أهداها إلى ميّ: «كل شيء يا ميّ عندكِ غالٍ/ غير أني وحدي لديك رخيص». كانت ميّ تشعر بعشقِ ولِيِّ الدين وصدق عاطفته نحوها، لكنه لم يلقَ تجاوبًا منها، ولم يُغضبها ولم يحرجها، كان يسرف في التذلُّل لها إلى درجة التصريح بتقبيل قدميها بكل إجلال، ختم رسالته المؤرخة 4 تشرين الثاني/ نوفمبر عام 1915 بعبارة: «أقبِّل الأقدام بكل إجلال». ولقد حَشَد كامل الشناوي الأدلة لإثبات الحب بين وليّ الدين وميّ، إلا أن سلمى الحفار الكزبري ترفضها، وتقول: «تجاوز إعجاب يكن بمَيّ حدود الإعجاب، فأضحى حبًّا روحيًّا جميلاً، تجلى في رسائله إليها وأشعاره فيها، مما حدا بمعاصريه أن يقولوا: إن هيامه بميّ دفعه إلى ذرف

(57) الحجيري، «ميّ زيادة.. ملكة دولة الإلهام».

الدموع، وتقبيل اليدين والقدمين»، وتتساءل: «لا ندري من أين استقى الشناوي هذه الأخبار الملفقة، التي لم يذكر منها شيئًا معاصرو ميّ ووَلِيّ الدين الذين كانوا أَعرَفَ الناس بهما، وكتبوا عنهما صفحات مشرفة لهما ولذكراهما، أمثال العقاد ومنصور فهمي وطه حسين والجميل، ولم يلحظ أحد أنها لبست السواد عليه طوال سنتين».

أما مصطفى صادق الرافعي، فزار ميّ للمرة الأولى في صالونها عام 1923 وكان في الثانية والأربعين. ولقد بالغ بعض الكُتّاب في وصف مشاعر الرافعي تجاه ميّ، وذكر كامل الشناوي أن الرافعي «جُنَّ بمَيّ غرامًا، وفكَّر أن يتخذها ضرةً لزوجته، بل إنه كتب أوراقًا، ظنّ أنها تجلب له قلب ميّ وتُحبِّبها فيه وعلَّقها على سارية في أعلى منزله».

يرى فاروق سعد أن هذا الغرام كان من طرف واحد هو طرف الرافعي، وقد اصطنعه ليجد فيه ينبوع الشعر والحكمة والبيان على حد قوله، وتفجَّر هذا الينبوع في كتاباته: «رسائل الأحزان» و«السحاب الأحمر»، و«أوراق الورد».

يؤكد طاهر الطناحي أن العقاد أحب ميّ بكبرياء في أول الأمر. ورويدًا رويدًا، بدأ يذعن لعاطفته حتى امتلكت قلبه وعقله. وبدلاً من أن يكتفي بزيارتها في صالونها الأدبي، راح يعزز علاقته بها، فيقضي معها ساعة أو أقل سيرًا في صحراء مصر الجديدة. ولا يجزم فاروق سعد، بأن هذا الشغف قد وصل إلى حد الغرام الجدِّي، وإلا لكانت العلاقة قد تطورت إلى حدّ قد يكون الزواج، أو على الأقل إلى حدّ التفكير فيه.

لكن المؤكد أن الغَيْرَة وجدت طريقها إلى نفسه، وغار عليها من علاقتها بجبران. بل إنه أعلن في واحدة من رسائله الاعتذار عن عدم حضور صالونها: «لأنه يستثقل بعض الحاضرين»، ثم ذكر لها وقال: «ما يعجبك في هذا الرجل الثقيل الأصم! إنني أعرف أنك لا تعيرينه انتباهًا، وتكرهين تحبُّبه إليك، وتمقتين غزَل الشيوخ بالشباب، والأَوْلى أن تعتذري عن حضوره، وإني أفضل أن يكون لقاؤنا في غير الثلاثاء... وفي انتظار رسائلك».

وردت عليه ميّ: «وصلتني رسالتك ولا يسعني إلا أن أقدِّر شعورك، ولا تظن أنني أنظر إلى أحد من زوار الندوة نظرتي إليك، أو نظرة تجعلني في مكان الانتباه إليه، وأنت لست بحاجة إلى كتابة كلمات أؤكد فيها شعوري نحوك، وما أُكنُّه لك من إعجاب وتقدير، وفي اللقاء متسع للتعبير». وتضيف: «أما عن اقتراحك الحضور في غير الثلاثاء، فإني أترك لك اختيار اليوم، على أن يكون الموعد مساءً».

يضيف الطناحي: «اتفق العقاد مع ميّ على أن يكون اللقاء مساء الأحد من كل أسبوع»، ومن الواضح أن ميّ كانت تستلذ بغيرة العقاد عليها، فتستزيد من تلك اللذة، كلما وجدت

إلى ذلك سبيلاً، مستخدمة أحيانًا الدلال الناعم الجذاب، كما تُظهر رسالة أرسلتها إلى العقاد من برلين في 30 آب/أغسطس عام 1925، قالت فيها: «وحسبي أن أقول لك: إن ما تشعر به نحوي هو نفس ما شعرتُ به نحوك منذ أول رسالة كتبتها إليك وأنت في بلدتك التاريخية أسوان. بل إنني خشيتُ أن أفاتحك بشعوري نحوك منذ زمن بعيد، منذ أول مرة رأيتك فيها بدار جريدة **المحروسة**. إن الحياء منعني، وقد ظننتُ أن اختلاطي بالزملاء يثير حمية الغضب عندك. والآن عرفتُ شعورك، وعرفتُ لماذا لا تميل إلى جبران خليل جبران»[58].

ويقول كامل الشناوي، إنه كان تحدث مع العقاد، وأوضح له أنه يرى أن ميّ لم تشعر بغير يكن، فأجابه بلا، وسرد المؤلف تفاصيل الحديث، حيث أوضح للعقاد وجهة نظره في كتاباته الشعرية، وتكرار اسم هند وإنه يرى أن الأخيرة ما هي إلا اسم مستعار لمَيّ، كما أن رواية سارة لم تكن إلا ميّ أيضًا، وهنا تفاجأ العقاد بتحليل الشناوي، لذلك قال: «لقد حاولت جهدي أن أكتم هذه الحقيقة عن أقرب الناس إليَّ وكان في عزمي أن أجهر بها يومًا، ولكن بعد أن يصبح هوانا العفيف تاريخًا يجب أن يُسجل، وإن عندي من رسائل «ميّ» إليَّ، وعندها من رسائلي إليها، ما يصلح كتابًا يصور علاقتي بها، وهي علاقة قائمة على الحب المتبادل».

وتؤكد وداد سكاكيني أن العقدة التي بقيت كامنة في نفس العقاد، بشأن المرأة، كانت ميّ زيادة سببًا فيها؛ لأنه أحبها أنثى وسيمة، وأُعجب بأدبها وشخصيتها «ومما تؤكده أن العقاد أنصف «ميًّا» في حياتها، وعدَّ الاضطراب النفسي الذي وقعت فيه من جرَّاء الشعور بالاضطهاد»[59].

في السياق نفسه، هناك من يؤكد أن خليل مطران وأنطون الجميل رغبا في الزواج من ميّ وأخفقا؛ إذ ظلاّ في حياتهما عازبين مثلها!

وميّ بحسب المازني: «أخذت ميّ من جبران خياله، ومن العقاد عقله، ومن طه حسين دأبه، ومن شبلي شميِّل ذكاءه، ومن مصطفى عبد الرازق أخلاقه، ومن الحياة رومانسيتها الحالمة». وثمة مَن يقول: «لم يثبت لميّ أية علاقة عاطفية بينها وبين أحد في مصر».

مما يجدر بالملاحظة، أن كتابات مؤرخي الأدب لم تذهب في تقصِّي علاقات ميّ بأشخاص آخرين من خارج الوسط الثقافي، لكن المؤكد أنه لم تثبت علاقة عاطفية بين ميّ زيادة وأحد في مصر من بين رواد صالونها، الذين انقلب أغلبهم عليها، وتخلوا عنها، عندما لاحت محنها المتتالية.

---

(58) طاهر الطناحي، «غرام العقاد والآنسة ميّ»، في: ميّ زيادة: **معشوقة الأدباء**، ص 243.

(59) سكاكيني، **ميّ في حياتها وآثارها**، ص 129.

يرى الغذامي في قراءة بالغة الذكاء أن الصالون لم يكن أرضًا نسائية محررة؛ فقد قاومت الثقافة الذكورية مشروع ميّ زيادة ومحاولتها تأنيث المكان ودخل الرجال إلى صالونها، لكي يملأوا المكان بالصوت المُذكَّر وباللغة المذكرة وبالعيون الرجالية المظفرة دائمًا في كل غزواتها ومضارباتها، وتحولت أرض الصالون إلى ساحة تضع «امرأة وسط الرجال»، بحيث تمّ النظر إلى حضورها، كما يُنظَر إلى جسد أنثوي غَضّ وشهيّ وسط موج من العيون الشرهة واللغة الغزلة، التي كانت تتجه كلها نحو هذا الزاد المثير الذي يغري ويغوي.

يضيف الغذامي: «كان جسد ميّ مؤنثًا، ولذا فإنه مائدة شهية من جهة، ونشاز ثقافي من جهة أخرى. وهذا ما يجعل اللغة في الصالون تتحول لتكون ـ مثل لغة العقاد ـ خطابًا غزليًّا لاهيًا غير جاد». ووقعت المرأة بين نظرتين: فهي جسد شهي، وهي نشاز ثقافي. من هنا، فإن رجال الصالون يتخذون (ميّ) علامة لغوية معشوقة من جهة، ومضطهدة من جهة أخرى. وكان كل واحد من رجال عصرها يعشق الآنسة، ويسعى إلى الاستحواذ عليها.

يشير الغذامي كذلك، إلى أن دلالات العلاقة التي كانت تدور في صالون (ميّ) تكشف عن تعلُّق عاطفي واضح أظهره عدد من الرجال رواد الصالون، ولكنه كان تَعَلُّق عشق، ولم يكن تعلّق محبة. ولم يكن أحد من أولئك الرجال يرغب في أن تكون «ميّ» زوجة له. كان أولئك الرجال يعشقون الجسدَ الغَضَّ الجميل، واتخذوا أدب ميّ وصالونها وسيلة إلى ذلك الجسد، وتملَّقوا عقلها وثقافتها محاباةً واستهتارًا بها، وإن الغرض والغاية غير العقل وغير الثقافة.

لقد أدركت «ميّ» ذلك وفهمته بفطرتها الأنثوية الثاقبة؛ ففرت منهم بروحها وخيالها، ولجأت إلى رجلٍ بعيدٍ من وراء المحيطات هو جبران خليل جبران، ونادت عليه واستغاثت به ليأخذ بيدها، ويمنحها الحب الذي تستحقه ذاتها ـ لا مجرد جسدها ـ ولكن إذا بجبران نفسه ـ أيضًا ـ يرد أملها ويكسر تَوْقَها، فيلمّح لها في إحدى رسائله أنه ليس طالب زواج. وكأنها بذلك قد استجارت من الرمضاء بالنار، وتنتهي من دون حب ومن دون رجل، وقد فقدت ذاتها لأنها فقدت «الحب الرشيد»، أو لعلها لم تصل إليه ولم تبلغ مشارف هذا الحب المثالي. بينما ترى سكاكيني «أن ميّ عبر رسائلها مع جبران كانت تحاور نفسها»[60] في نمطٍ من أنماط المناجاة.

من الواضح أن حصر أهمية ميّ بعلاقتها بجبران هو «لون من ألوان الحصار للأنثى من قِبل مجتمع، بل وسط ثقافي، كان يرى أهميتها الحقيقية من خلال علاقتها بالرجل، مع أن

---

(60) المصدر نفسه، ص 64.

لمَيّ أهميةً كبيرةً، تضارع أهمية الكثير ممن عاصروها، سواء من حيث محصولها الفكري الثقافي، أم من حيث قدراتها الكتابية وأسلوبها المتفرد. هذا إضافةً إلى تحوُّلها إلى ناشطة اجتماعية ومدافعة مبكرة عن حقوق المرأة، في أوساط اجتماعية تتردد في تقبُّل المرأة مثقفةً وكاتبةً في أفضل الأحوال وتخنقها في أسوئها. وقد عانت ميّ الحالتين. بل إن من سخريات الموقف أن بعض الذين رحبوا بها وأُعجبوا بأدبها من كُتَّاب مصر في عصر النهضة، من أمثال طه حسين والعقاد والرافعي وغيرهم، كانوا يُعجبون بها لأنها امرأة مثقفة وتجيد الكتابة، وليس لأنها كاتبة في المقام الأول؛ بمعنى أن إعجابهم كان أقرب إلى التربيت على الكتف والتشجيع منه إلى الإقرار بتميُّزها ومنافستها لهم. تقول غادة السمَّان عن ذلك التشجيع الملتبس[61]: «الزحام المتملق حضور موحش، وميّ كامرأة ذكية ومرهفة كانت بالتأكيد تعي وخز الاستهانة بإبداعها ككاتبة، ومعظم الذين حولها يُمطرونها بزَبَد الإعجاب الملتبس بشخصها الناعم قبل إبداعها. وهو إعجاب متنصل منها إبداعيًّا، ويتجلى ذلك التنصُّل المُتملِّص في لحظات الصدق النقدية المكتوبة، لا المدائح الشفوية المجانية».

ثم تستشهد السمان ـ كما ينقل سعد البازعي ـ بما قاله عباس العقاد، حين سُئل عن أدب ميّ، فأثنى على لطفها وجمال روحها، وما إلى ذلك، متجنبًا الحديث عنها بوصفها كاتبة ومثقفة. لقد كان رأي العقاد وموقفه مع غيره من مثقفي مصر الذين أحاطوا بميّ شكلاً من أشكال الرقابة عليها؛ الرقابة الناعمة التي تلبس لباس الاحتفاء والتمجيد، لكنها الرقابة التي لا تختلف عن رقابة المنع والكبت، لأنها لم تمنحها الاعتراف الذي تبحث عنه وتتيح لها من ثَمَّ أن تثبت حضورها بوصفها مثقفة وكاتبة ومعنية بالقضايا الكبرى في عصرها، ولا سيَّما قضية المرأة، مثلما كانت حال مُعاصِرات لها في الغرب من أشهرهن فرجينيا وولف، وبحسب ما كتبت فاطمة المحسن[62] فإن اللافت في سيرة ميّ زيادة هو انشغال مُؤرِّخيها بعلاقاتها مع الأدباء ومفهومها للحب كفكرة ومضمون، وهذا التبادل بين سيرة ميّ المجهولة والحقيقية، يمنحنا الإحساس بما تنطوي عليه كلمة الشرق من أحاجي وألغاز العواطف، فاسم ميّ زيادة ارتبط بعددٍ كبيرٍ من أدباء عصرها في علاقات حب ورسائل دافئة، ولكنَّ أيًّا منهم لا يدَّعي وصالاً جسديًّا معها.

إن هذه المرأة الآتية من بلد المسيح، والتي تنوء بحمل تربيتها في الدير، كانت ترى في الحب علاقة روحية وفكرية، تربطها بالرجال الذين تُعجَب بهم؛ فهي تتبادل معهم رسائل

---

(61) سعد البازعي، «ميّ زيادة ومواجهات الكتابة النسوية،» **الشرق الأوسط** (لندن)، 16/11/2016.

(62) فاطمة المحسن، «بين ميّ زيادة وفرجينيا وولف،» **الرياض** (السعودية)، 21/7/2005.

رقيقة لا تمتنع فيها عن العطاء الإنساني بكل أبعاده، في حين كان أدباء عصرها يتطلعون إليها كمثال للجمال والأنوثة، ويطمحون إلى قطف ثمار تلك الشجرة العصيَّة. والمفارقة في حياة ميّ وسيرتها الأدبية، تحدّد الفاصل القطعي بين الشرق والغرب [63]. عمومًا، ذهبت جهودها ضحية العقل الذكوري المحلي، كما يرى الكاتب محمد الحجيري[64].

الواضح أن المأساة التي عاشتها ميّ في مَرَايا سيرتها كرَّستها لها كظاهرة اجتماعية، أكثر منها كظاهرة أدبية، كما تنقل نوال مصطفى عن فتحي رضوان: «فقد تحركت وسط رجال يضطربون في مجتمع لا تبدو فيه المرأة إلا كالطيف، وإذا أسفرت (من السفور) واحدة من النساء كانت كالمحجبة تمامًا؛ لأنها لا تُحسن حديثًا يثير الرجل المثقف أو يمتعه أو يثير خياله أو يوحي له بفكرة أو بعاطفة»[65].

بسبب تكريسها ظاهرة اجتماعية لا أدبية، تفادى النقاد نصوص ميّ زيادة، وتَعرَّض مُنجَزُها الأدبي لشكلٍ من أشكال التغييب، وتحولت قصتها إلى قصة مثيرة، تشبه القصص البوليسية، بتعبير الشاعر شعبان يوسف[66]، وتقلَّصت حياتها إلى مجرد معشوقة، أو «عروس الأدب النسائي»، كما وصفوها في زمانها.

المثير أن هذا الأمر لم يكن يخص أصواتًا رجعيَّة، بل على العكس من ذلك؛ فقد تشارك في صناعته كُتَّاب ومفكرون لهم إسهامات بالغة الأهمية، مثل عباس العقاد وسلامة موسى، وغيرهما، ممن حبسوا ميّ في أقفاص، هم الذين صنعوها.

ما تزال ميّ بعد سنوات طويلة تحظى في المخيلة الأدبية بحضور أسطوري يلازم نصَّها وسيرتها معًا، كنموذج لامراة لازمها شعور «اللا منتمية»، وجرى تهميشها عن سياقها، على الرغم من أنها كانت مشحونة بحُلْم التنوير والتطوير، ومأخوذة بالمعرفة [67].

يسعى كثيرون إلى تأمُّل تلك السيرة انطلاقًا من ذلك الحضور الغامض الذي جعلها ـ كما تعبر واحدة من الكاتبات الشابات في مصر ـ «امرأة تسعى إلى الكمال وهو أمر لم يكن في صالحها ابدًا»[68].

---

(63) المصدر نفسه.

(64) محمد الحجيري، «ميّ زيادة ملكة دولة الأوهام،» مجلة الفيصل (الرياض)، العددان 499 - 500 (أيار/مايو 2018).

(65) مصطفى، مي زيادة: أسطورة الحب والنبوغ، ص 72.

(66) يوسف، لماذا تموت الكاتبات كمداً، ص 39.

(67) مصطفى، المصدر نفسه، ص 19.

(68) نورا ناجي، الكاتبات والوحدة (القاهرة: دار الشروق، 2020)، ص 41.

تصف ميّ زيادة نفسها بالقول: «أنا امرأة قضيتُ حياتي بين قلمي وأدواتي وكتبي ودراساتي، وقد انصرفت بكل تفكيري إلى المُثل العليا، وهذه الحياة التى تتصف بـ «الأيدياليزم» (المثاليّة) التي حييتها جعلتني أجهل ما في البشر من دسائس».

لعلَّ هذا السعي نحو المثالية يفسر الهجمة الذكورية الشرسة التي تعرضت لها عقب وفاتها؛ إذ واجهت عملية إقصاء وتشويه لا فارق هنا بين سلوك مصطفى صادق الرافعي، أو سلامة موسى الذي ذكر في كتابه **تربية سلامة موسى**، أنَّها كانت تتبول وتتبرز في بيتها أواخر سنوات عمرها [69].

هذه أيضًا واحدة من مفارقات تجلِّي ميّ التي كانت مرغوبة من رجال، جاء معظمهم من أصول ريفية، لكنهم سَعَوا إلى تجاوز أصولهم. وبفضل الاحتكاك بالغرب، حلَّت لهم ميّ معضلة العلاقة مع الغرب[70]؛ فقد مثَّلت المرأة النموذج، أو المرأة الاستثناء، فهي على الرغم من أصولها الشرقية، أجادت عدَّة لغاتٍ، وكانت أقرب ما تكون إلى «برج بابل» متحرك، سعى في تجلِّياته المختلفة إلى خلقِ خطابٍ إبداعيّ مستقل، واجَه الأبوَّة المحلية وطغيان الأبوية الاستعمارية.

كانت ميّ كذلك، مثل أغلب كاتبات عصرها طامحةً لإعادة تشكيل ثقافة هذه الطبقة اجتماعيًّا، وكانت أكثر حريةً في التجريب الأدبي، مقارنةً بما كانُ يطَرح آنذاك في صالونات ظلَّت مغلقة على النساء.

لعل آخر العلامات التي تزكِّي النموذج الأسطوري لتجربة ميّ زيادة، ما جاء مرتبطًا بمسألة اتهامها بالمرض العقلي والظروف التي أحاطت بها وجعلتها ضمنيًّا «ضحية» مؤامرة، وفَّرت للأسطورة عناصرَ جذبٍ يصعُب تفاديها بسبب عمقها الميلودرامي الذي وصم سيرتها بـ «مأساة النبوغ»، بحسب تعبير كاتبة سيرتها سلمى الكزبري. لم تكن الحياة الحافلة لميّ زيادة في صالحها، كما تقول الكاتبة نورا ناجي: «بل كانت مقدمة لوَحدة كبيرة رافقتها. وفي أثرها، ابتعد عنها المُحبُّون وانطفأت الهالة وانفضَّ الجميع من حولها»[71]، ولم يُنصف ميّ كاتبٌ أو أديبٌ من رجال عصرها. وهذه حقيقة لأنهم جميعا رأَوْها من الخارج، لم ينفذ أحدهم إلى أعماقها ليقرأَها جيدًا ويفهمها[72].

---

(69) للمزيد من التفاصيل حول الرجال الذين أحبوا ميّ زيادة يمكن الرجوع لكتاب سكاكيني، **ميّ في حياتها وآثارها**، ومقال فاروق سعد، «ميّ عاشقة ومعشوقة».

(70) مقال للكاتب على موقع الأخبار اللبنانية، نشر بتاريخ 30 تشرين الأول/أكتوبر 2015.

(71) ناجي، **الكاتبات والوحدة**، ص 47.

(72) مصطفى، **مي زيادة: أسطورة الحب والنبوغ**، ص 65.

الفصل الثامن

صورة المرأة في الأغاني العربية الحديثة

منى قاسم(*)

مقدّمة

«المغْنَى حياة الروح يسمعها العليل تشفيه وتداوي كبد مجروح تحتار الأطبَّا فيه»، هكذا أخبرتنا أم كلثوم منذ أكثر من سبعين عامًا في أغنيتها الشهيرة من فيلم سَلَّامة، «غنِّيلي شويّ شويّ» من كلمات بيرم التونسي وألحان زكريا أحمد. وقد أثبتت الدراسات الحديثة، أن هذه حقيقة علمية وليست مجرد كلام أغانٍ. فللموسيقى تأثير كبير في المشاعر وفي التركيبة الكيميائية لمُخّ الإنسان، وتُستخدم في كثيرٍ من العلاجات، وخُصصت لها دراسات مستقلة في كليات الطب. وهناك مستشفيات كثيرة في أوروبا وأمريكا تستخدم الموسيقى علاجًا لكثير من الأمراض، وليس فقط للترويح عن المرضى أو التخفيف من آلامهم. وكثيرٌ منّا شاهد ودُهش من تأثير سماع موسيقى باليه بحيرة البجع لتشايكوفسكي على الباليرينا مارتا غونزاليس المصابة بمرض ألزهايمر، وكيف جعلتها تندمج، وتتذكر الحركات الخاصة بهذه الرقصة[1].

لذلك، تمّ توظيف الموسيقى منذ القِدَم، في كل المجالات تقريبًا؛ فالحضارات القديمة استخدمت الموسيقى كطقسٍ من ضمن الطقوس الدينية وفي الحروب والحملات العسكرية للحشد وللتحفيز. وهناك فنون ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالموسيقى ولا تكتمل من دونها، منها الرقص على سبيل المثال. ولا شك في أن توظيف الموسيقى في صناعة

(*) باحثة من منظمة المرأة العربية.

(1) كوليت زينة ضرغام، «تريند على مواقع التواصل لراقصة باليه مصابة بالزهايمر يثير الحيرة والدهشة،» موقع راديو كندا الدولي، <https://bit.ly/3mE0xYJ>.

السينما، كان له أكبر الأثر في تطور هذه الصناعة، وارتباط الجمهور بها. إن الموسيقى التصويرية في الأعمال الدرامية هي مُكوِّن رئيس من مكونات الصناعة، مثلها مثل الحوار والتمثيل؛ يمكن للموسيقى أن تعبِّر عن مشاعر الحزن أو القلق أو الغضب أو الحب من دون كلمة واحدة. هل كان النجاح الكبير الذي حققه فيلم الطيور لألفريد هيتشكوك في ستينيات القرن الماضي ممكنًا من دون موسيقاه التصويرية التي بثَّت الرعب والقلق في نفوس الجمهور؟[2] أم كان من الممكن التأثر بالمشاهد الدرامية في فيلم دعاء الكروان[3] من دون موسيقى أندريه رايدر العظيمة وضواع الكروان الذي أضحى مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بهذا الفيلم، ومشهد نهايته؟

وليس أدلُّ على شدة تأثير الموسيقى والأغاني من استخدام الشركات التسويقية ألحان الأغنيات الرائجة وتركيب دعاياتها عليها؛ استغلالاً لنجاح هذه الأغنيات أملاً في تقبُّل الجمهور للبضاعة المراد ترويجها. كذلك تفعل بعض الحركات الدَّعَويَّة الدينيَّة، على الرغم من الجدل الأبدي حول حرمانية الموسيقى في أوساط هذه الحركات، فتقوم بتركيب كلمات تدعو إلى الهداية والتقوى على ألحان أشهر الأغنيات العربية الرائجة بين الشباب، أملاً في كسب فئات جديدة إليها. حتى إن حركات الإسلام السياسي والحركات التكفيرية، استخدمت أغنيات أشهر المطربين والمطربات العرب، وحرَّفت كلماتها لتتناسب واتجاهاتها الدعوية. فقد سطت داعش على ألحان أغنية الفنان محمد عبده الشهيرة «الأماكن» مع تطويع كلماتها لتناسب اتجاهات التنظيم، كما فعلت قديمًا، حركات الإسلام السياسي مع قصيدة أبي القاسم الشابي الشهيرة، ليتغير المطلع من «إذا الشعب يومًا أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدر» إلى «لا بُدَّ للحق أن ينتصر»، وأيضًا أغنية «لبَّيْك يا علَمَ العروبة» التي كتبها ولحَّنها وغناها المطرب محمد سلمان أثناء العدوان الثلاثي على مصر عام 1956، ليتم تحريفها إلى «لبيك إسلام البطولة كلنا نفدي الحِمَا»[4].

عبَّر كثير من المثقفين والأدباء والفنانين التشكيليين عن تأثرهم البالغ بالموسيقى والغناء. تقول الروائية اللبنانية هدى بركات، إنها لو كانت عرفت الموسيقى ودرستها صغيرةً،

---

(2) فيلم تشويق ورعب أمريكي لسنة 1963 من إخراج ألفريد هيتشكوك وكتابة إيفان هانتر، وهو مبني على قصة «الطيور» لدافين دو مورييه.

(3) فيلم مصري من إنتاج 1959، في قائمة أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية، عن قصة لطه حسين تحمل الاسم نفسه، إخراج هنري بركات وبطولة فاتن حمامة وأحمد مظهر.

(4) هدى الصالح، «شاهد أناشيد محمد عبده وفيروز السرية لداعش والإخوان،» موقع العربية نت، نُشر في 8 كانون الأول/ديسمبر 2016، <https://bit.ly/3aojp8D>.

لما أصبحت كاتبة؛ فالكتابة بالنسبة إليها هي تعويض عن الموسيقى التي فاتتها[5]. وبالنسبة إلى الروائي العراقي سنان أنطون، فإن رئة الكتابة في جسده لا تقوم بوظيفتها إلا بوجود الموسيقى[6]. كما يحرص الفنان التشكيلي المصري حلمي التوني على مشاركة جمهوره العريض على صفحته الشخصية على الفيسبوك بشكل شبه يومي، لوحةً فنيةً من لوحاته المؤثرة التي استلهم تفاصيلها متأثرًا بإحدى الأغنيات العربية الكلاسيكية لأُمّ كلثوم أو عبد الوهاب أو أسمهان أو فيروز؛ حتى إنه أقام معرضه الأخير تحت عنوان: «مواويل» ليعرض فيه هذا المزج بين اللحن والكلمة والرسم[7]. كما أعلن منذ شهور الروائي المصري إبراهيم عبد المجيد، على صفحته الخاصة على تطبيق فيسبوك، أنه أنهى كل فصل من كتابه الأخير **الأيام الحلوة فقط**، بحديثٍ عن الموسيقى التي كان يستمع إليها وهو يكتبه[8]، وهذا دليل قوي على شدة تغلغل الموسيقى في أعماق الكاتب وتأثيرها في كتاباته. وتقول الكاتبة المصرية إيمان مرسال، إن حالات السماع تبدو لها دائمًا مصدر طاقة وإلهام، وربما انفصال عن معركة الحياة اليومية، بما فيها الكتابة نفسها؛ فالموسيقى تجعلنا نتذكّر مزاج لحظات من الماضي أكثر من أيِّ فَنٍّ آخر. وتحدثت عن الوظيفة الاجتماعية للموسيقى، وكونها لغةً مشتركةً وذاكرةً جماعيةً ومُكوِّنًا أساسيًّا للهُوِيَّة[9].

لقد سمحت لنا وسائل التواصل الإلكتروني أن نلحظ شدة هذا التأثير في المستمعين العاديين، من خلال تعليقاتهم الفورية على الأغاني التي تبثُّها تطبيقات الأغاني على الإنترنت. يدل جزء كبير من هذه التعليقات على تماهي المستمعين مع كلمات الأغنية؛ فهي تعبِّر عن حالتهم المزاجية أو مشاعرهم في لحظات الحزن أو تُذكِّرهم بحبيبٍ غائبٍ أو جُرحٍ غائر...[10]

---

(5) هدى بركات، «الكتابة تعويضًا عن الموسيقى التي فاتتني،» ملف أعدته مجلة معازف الموسيقية الإلكترونية عن تأثير الموسيقى في الأدباء والمفكرين، 25 شباط/فبراير 2012، <https://bit.ly/3mFvFau>.

(6) سنان أنطون، «لا أعتقد أن مفردات الأغاني العربية رتيبة،» مجلة معازف الموسيقية الإلكترونية عن تأثير الموسيقى في الأدباء والمفكرين، 17 شباط/فبراير 2012، <https://bit.ly/3mFvFau>.

(7) انظر صفحة الفنان حلمي التوني على موقع فيسبوك للتواصل الاجتماعي ستجده ينشر منشورًا يوميًّا يعبر بالرسم عن أغنية من الأغاني الكلاسيكية: <https://www.facebook.com/people/Helmi-Eltouni/100009095953682/>.

(8) انظر صفحة الروائي إبراهيم عبد المجيد الرسمية على موقع فيسبوك للتواصل الاجتماعي بتاريخ 8 نيسان/أبريل 2021، <https://www.facebook.com/ibragued>.

(9) إيمان مرسال، «إذا سبقت الموسيقى الكلمات،» مجلة معازف الموسيقية الإلكترونية، 18 شباط/فبراير 2012، <https://bit.ly/3mIutDe>.

(10) بتتبع تعليقات المستمعين على الأغنيات المختلفة على موقع يوتيوب، يمكننا ملاحظة شدة تأثير هذه الأغاني في حياتهم. فعلى سبيل المثال: تعلق إحدى المتابعات لأغنية واحدة تانية خالص للفنانة دنيا سمير غانم بالآتي «شنو هذه الأغنية الغريبة كأنها قصة والمشكلة إني صايرة أكرر كلماتها إللي مو عاجبتني»، تعليق آخر على=

إذًا، يمكننا عدُّ الأغاني رسائل اتصاليَّة من صُنَّاع الأغنية إلى جماهير المستمعين، سواء أكانت هذه الرسائل موجهة؛ أي أن القائمين على صناعة الأغاني يريدون نقل إحساس/فكرة معينة والدعوة إليها من خلال الأغاني، أم أنها وسيلة تعبير عفوية تستمد مضمونها من محيطها الاجتماعي والثقافي؛ أي أنها تعيد إنتاج السائد في الموضوع الذي تتناوله.

وقد تم استخدام الأغاني كرسائل اتصالية أو أداة للتنشئة قديمًا، ونجد أمثلة كثيرة لهذه الظاهرة، وبخاصة في المجتمعات المنغلقة، منها الأغاني الشعبية للمزارعين وقت الحصاد أو أغاني الأفراح والحِنَّة في الأرياف. ففي كتابه **أغاني النساء في صعيد مصر**، استعرض محمد شحاتة عددًا من الأغنيات التي يرددها أقارب وأصدقاء العروس والعريس، سواء في أيام ما قبل الزواج، أو ليلة الحنَّاء، أو في يوم الزفاف. ولا يجوز أن تتردد هذه الأغاني في مكان مشترك يجمع بين النساء والرجال، نظرًا إلى ما تتضمَّنه من ألفاظ وكلمات خادشة للحياء. والهدف من هذه الأغاني تعليمي في المقام الأول، حيث تعلُّم البنت كيفية التعامل مع زوجها، وتعلُّم الرجل كيفية التعامل مع زوجته من دون هدمٍ للعادات والتقاليد الراسخة في المجتمع[11].

وفي فلسطين، خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وهي مرحلة شهدت بداية النضال النِّسْوِي الفلسطيني ضد الاحتلال البريطاني من خلال بروز النساء اللواتي كُنَّ مع كتائب القسَّام، واشتهرن باسم رفيقات القسام، وظهور تنظيمات سرية نسوية مسلحة مثل زهرة الأقحوان، استخدمت النساء الأغاني كشفرة سرِّيَّة في محاولةٍ لتمرير رسائل للأسرى. كانت الملولالة إحدى الأنماط التشفيرية التي علقت بالذاكرة الجماعية؛ نظرًا إلى ارتباطها بقصة أغنية «يا طالعين الجبل». تسرد وقائع الأغنية، أنَّ النساء كُنَّ يُغنِّين للأسرى حول سجون الاستعمار، في محاولةٍ لتمرير رسالة مفادُها أن الفدائيين سيحررونهم من الأَسْر. تعتمد تقنيات الملولالة على إضافة حرف اللام إلى الكلمات لتمويه السجَّان والمخبرين[12].

=أغنية مايستهلوشي «أنا مرة كان جايلي عريس ومش طايقاه ومضطرة أوافق عشان أهلي زهقوني من الخناق، قبل ما أنام سمعت الأغنية دي صحيت الصبح قلت لهم هرفض وطُزّ في أي حد»، أو هذا التعليق على أغنية ذاك الغبي لأصالة «أهديها لأبوي القاسي اللي تخلى عني من يوم ما كنت طفلة صغيرة»، تعليق على أغنية بنت حديدية «هذه الأغنية تعطيني قوة وطاقة إيجابية»، أو على أغنية ولا دبلت لأنغام «هذه الأغنية كانت رفيقة أيام صعبة جدًا»، أو على أغنية كده باي لنوال الزغبي «هذه الأغنية بتشد مثل المغناطيس»، أو تعليق إحدى المستمعات على أغنية عزيز مرقة بنت قوية «this song gave me so much strength».

(11) محمد شعبان، «الأغاني الإباحية في أفراح صعيد وقرى مصر ودلالاتها،» موقع رصيف 22، 26 تموز/يوليو 2016، <https://bit.ly/3mFHr4r>.

(12) هيكل الحزقي، «بالحبر السري، عن التشفير كلغة وحيلة في الموسيقى العربية،» مجلة معازف، <https://bit.ly/3aoQ1yT>.

لا شك في أن الأغاني هي من أهم أدوات التنشئة التي استغلها نظام ثورة يوليو 1952 في مصر في خمسينيات القرن الماضي وستينياته. بدأت الأغاني تُذاع من خلال الأثير معلنةً عن نجاح حركة الجيش (عالدَّوَّار راديو بلدنا بيذيع أخبار ـ لمحمد قنديل بعد أيام من الثورة)[13]، ومُؤسِّسةً لنظامه الجديد وشعاراته المختلفة (الاتحاد والنظام والعمل لليلى مراد عام 1953)[14] ، ثم توالت الأغاني التي واكبت تفاصيل الحياة في ظل الصراعات الإقليمية والدولية، وعكستها بحرفية ودقة وحماسة لا مثيل لها. واشترك في عملية التوثيق اليومي هذه، أعظم مطربي العالم العربي وشعرائه وملحنيه. وتركوا لنا كنزًا كبيرًا من الأغاني التي إن استمعنا إليها، أمكننا ببساطة تتبُّع أهم الأحداث في هذه المرحلة.

إذا أردنا رصد موقع المرأة أو صورتها في مثل هذه الأغاني التي ملأت السمع في حينه، نستطيع أن نميز أصواتًا نسائيةً كثيرةً، انخرطت في التغنِّي بأمجاد ثورة يوليو وأهدافها، ولكن لا يمكننا رصد دورٍ للمرأة في كلمات أغاني هذه المرحلة، اللهم إلا أغنيات نادرة ولم تتمتع بالانتشار والرواج الكافي الذي يجعلنا نحفظها ونرددها بعد مرور السنين، مثل أغنية للمطربة شادية بعنوان: «يا بنت بلدي»[15]حيث يمكن اعتبارها ممثلةً ما يُطلق عليه «نِسْويَّة الدولة»؛ فإرادة الحاكم هي التي فرضت إشراك المرأة في العمل من أجل تحقيق أهداف الثورة، في إطار ما كان يُعرف بتحالف قوى الشعب العامل: «يا بنت بلدي زعيمنا قال قومي وجاهدي ويَّا الرجال»، فحثَّت المرأة على الجهاد بالعمل في الغيطان، جنبًا إلى جنب مع الرجل، وحثتها أيضًا على التسلُّح بالعلم، ولكنها عادت لتتبنَّى صورة نمطية للمرأة في نهاية الأغنية؛ حيث فسرت المطربة ما كانت تعنيه بالجهاد: «وانتي يا زهرة جاهدي في بيتك بالتربية... ربي الطفولة على الفضيلة يا بنت بلدي».

لا تنعكس هذه الرغبة في إشراك المرأة أو تمكينها في الأغاني الأيقونية الخاصة بهذه المرحلة، والتي كانت تتنافس في ماراثون سنوي بين أكبر صانعي الأغاني في هذه المرحلة. نذكر على سبيل المثال، أغنية «صورة» التي رسم كلماتها صلاح جاهين، ولحَّنها كمال الطويل، وقام بتوزيعها علي إسماعيل، وغناها عبد الحليم حافظ في عيد الثورة المصريّة عام 1966، وأراد بها تسجيل فرحة الشعب بإنجازات الثورة، ويُحيِّي فيها كل من أسهمَ في بناء الوطن وتحقيق هذه الإنجازات، ويقول: «ورجال سكر على مكاتبها تخدم بالروح لما

---

(13) أغنية «عالدوار» لمحمد قنديل (1952) كلمات: حسين طنطاوي... ألحان: أحمد صدقي.

(14) «نشيد الاتحاد والنظام والعمل» لليلى مراد (1953) كلمات: جليل البنداري.. ألحان: منير مراد.

(15) أغنية «يا بنت بلدي» لشادية (1953) كلمات: حيرم الغمراوي... ألحان: محمود الشريف.

تعامل»، وحين أراد أن يبعد من الصورة كل من لم يشارك بالعمل الجاد في عملية البناء هذه قال: «الصورة مفيهاش الخامل والهامل واجبه ونعسان، مافيهاش إلا الثوري الكامل، الوطني العربي الإنسان»، ويمكننا ملاحظة أنه أبعد المرأة أيضًا من هذه الصورة الملحمية. وبعد هزيمة عام 1967، اختار نزار قبّاني، الذي طالما لُقِّب ب «شاعر المرأة»، أن ينحاز للـ «رجولة» كرمز للقوة والتحدي والعزم على الانتصار، وعلى لسان سيدة هي أم كلثوم، لتعلن «أصبح عندي الآن بندقية...إلى فلسطين خذوني معكم... يا أيها الرجال، أريد أن أعيش أو أموت كالرجال»[16]. حيث إن الرجال هم من يدافعون عن الوطن ويحمون نساءَه.

حتى أغنيات التمرُّد على النظام، التي كانت متمثلة في الثنائي الشهير أحمد فؤاد نجم/ الشيخ إمام عيسى، التي شنت حملات نقد لاذع للنظام المصري السياسي والاقتصادي والاجتماعي، بداية من النصف الثاني من ستينيات القرن الماضي، حتى نهاية عهد الرئيس السادات، والتي ألهمت وألهبت حماسة الثوار في العالم العربي من المحيط إلى الخليج، أثناء الهبات العربية، نهايةَ عام 2010، فإنها لم تتطرق إلى موضوعات تخصُّ المرأة في المجتمع؛ فغاب دور المرأة في هذا الحراك الثقافي الثوري، اللهم إلا من خلال صوت خافت للمطربة عزة بلبع، يظهر في التسجيلات. أكثر من ذلك، اتسمت نظرة الثنائي للمرأة بالرجعية على الرغم من ثورية المحتوى المقدم بعامة، بدءًا بتمثيل الوطن بالمرأة الشابة بهية، وصولاً إلى تصوير واقعة تحرش بصورة إيجابية، على أنها حق انتزعه الفقير من الأغنياء، في أغنية ع المحطة.

وقد ساعد على انتشار الأغاني وشدة تأثر المستمعين بها، التطور الكبير والمتسارع في وسائل الإعلام بدءًا بالإذاعة، مرورًا بالتلفزيون، ووصولاً إلى الإنترنت، وما ارتبط بها من وسائل التواصل الاجتماعي والتطبيقات المتعددة الخاصة بالأغاني. فأضحت الأغاني تلاحق تفاصيل حياتنا اليومية كافةً، فهي من أسرع أنواع الفنون إنتاجًا وانتشارًا. على سبيل المثال، في الأزمة العالمية لانتشار ڤيروس كورونا، تم إنتاج أغانٍ كثيرة في زمنٍ قياسيّ، تعبر عن حالة القلق والأمل في انتهاء الأزمة «عم تخطر ع بالي بالحَجْر الصحي»[17]، أو تساعد في ترسيخ قواعد التباعُد الاجتماعي «مابسِّلمش»[18]. وحتى إن لم تواكب الأغاني الجديدة الأحداث المتسارعة، فمن السهل استدعاء أغانٍ قديمة نسبيًّا، ولكنها كانت في مفرداتها

---

(16) أغنية «أصبح عندي الآن بندقية» لأم كلثوم (1969) كلمات نزار قباني.. ألحان محمد عبد الوهاب.

(17) أغنية «الحجر الصحي» لشانتال بيطار (2020) كلمات وألحان المؤلف والموزع الموسيقي ريان الهبر.

(18) أغنية «مبسلمش» (2020) - أحمد بسيوني والفايف وويجز.

مناسبةً للحالة العامة. وقد انتشرت أغنية المطربة اللبنانية جوليا بطرس، التي غنتها منذ أكثر من عشر سنوات، وفي سياق مختلف تمامًا، للتعبير عن حالة الأمل في الخلاص من هذه الأزمة المرعبة «على رغم الجو المشحون، تبعًا للظرف المرهون، مطرح ما عيونك بتكون رح نتلاقى يومًا ما... بكره بيخلص ها الكابوس وبدل الشمس بتضوي شموس وعلى أرض الوطن المحروس بحلم شوفك يومًا ما»[19].

لذا، من المهم بمكان أن ندرس مفردات الأغاني التي تتردد على مسامعنا من خلال وسائل الإعلام المتاحة هذه، وتلاحقنا في كل تفاصيل حياتنا اليومية؛ فالرسائل التي تحتويها هذه الأغاني، والتي نرددها يوميًّا، أو التي تعلق بأذهاننا من دون إرادة منَّا من كثرة الاستماع إليها في الأماكن المختلفة، يمكن أن يكون لها تأثيرها في قناعاتنا. وعلماء النفس والطاقة يؤمنون بتأثير التوكيدات الإيجابية في قناعات الإنسان؛ حيث إن كثرة ترديد مقولات بعينها، تخلق قناعاتٍ صعب تغييرها[20]. كما تفعل الأمثال الشعبية التي تحمل في طيَّاتها قناعات معظمها بالية، ولكننا من كثرة ترديدها، أصبحنا نؤمن بصحتها، ونعمل بهدايتها في كثيرٍ من مواقف الحياة.

فهل إذا غنَّت فيروز بصوتها العذب على ألحان ساحرة وكلمات خفيفة الظل للأخوين رحباني في صيغة تقريرية واضحة «حبيبك وصَّاكي تتضلِّي بالبيت ومين ما حكاكي خليكي بالبيت.. كل الأبواب مسكَّرة هيك الهوا يا قمرة»[21] هل يمكن أن نعترض على ما تقوله؟ أو حينما تغنَّى محمد فوزي بأغنية رشيقة وشَبَّهَ الأزهار بالنساء، ليُبَروِز صورة نمطية أثيرة لدى من يحاولون تشييء المرأة، والتي يقول مطلعها ومذهبها الرئيس: «حاكم الزهور زي الستات لكل لون معنَى ومغنَى»[22]، هل راجعه أحد في هذا التشبيه؟ أو حينما رتب المطرب إسماعيل شبانة أحبَّاءه بالأهمية ويقول: «أكثر ثلاثة بحبهم إبني وبنتي وأمهم»[23]، ترتيبًا لا

---

(19) أغنية «يومًا ما» لجوليا بطرس (2012)، الشاعر فادي الراعي، وألحان زياد بطرس.

(20) في قبيلة الهيمبا في ناميبيا، تاريخ ميلاد الطفل لا يتحدد بلحظة قدومه إلى العالم، ولا بلحظة بداية الحمل، ولكن باليوم الذي حلمت فيه الأم به؛ فعندما تقرر المرأة أنها تريد طفلًا، تستظل بشجرة وتُصغي حتى تستطيع سماع أنشودة الطفل الذي سيأتي؛ ومن ثَم تعلمها لوالد الطفل المنتظر، وتظل تغني هذه الأنشودة لتدعوه إلى القدوم، إلى أن تحمل به. ثم تعلم الأنشودة لنساء القرية جميعًا، ليستقبلن بها الوليد يوم ميلاده، ثم تكون تهويدته التي تذكره دائمًا بهويته، ينشدها له حكماء القرية في كل عثرة له، ويكون آخر يوم يسمعها فيها هي يوم وفاته. (صفحة Africa vivre، 15 آب/أغسطس 202 على موقع فيسبوك).

(21) أغنية «قمرة يا قمرة» لفيروز (1969)، كلمات وألحان الأخوين رحباني.

(22) «استعراض الزهور» لمحمد فوزي (1954)، من كلمات صالح جودت وألحان محمد فوزي.

(23) أغنية «أكثر تلاتة بحبهم» لإسماعيل شبانة (1953)، من كلمات صلاح فايز وألحان عبد العظيم عبد الحق.

يخلو من معنًى سيظل ملازمًا لدور المرأة في الحياة الاجتماعية لعقود وعقود، هل اعترضنا على هذا الترتيب؟ حيث يعكس في هذه الأغنية الصورة الذهنية عن دور المرأة، ويُكرِّسها في أذهان المستمعين ويُقوِّيها بتكرار مثل هذه الأغاني، حتى تصبح حقيقة راسخة. هذه عيِّنة من الأغاني العربية في منتصف القرن الماضي، والتي يُعاد بثُّها إلى يومنا هذا، وبعضٌ منها أضحى النشيد الرسمي في عدة مناسبات، مثل بداية الربيع أو عيد الأم، وغيرها.

ولكن على الرغم من انتشار هذه الأغاني، ومنافسة بعض مطربيها إلى اليوم ضمن قوائم النجوم الأكثر استماعًا إليهم في العالم العربي، فإن الباحثة تفترض أن تأثير مثل هذه الأغاني يقع على أجيال معينة من الجماهير العربية، تنتهي بجيل الثمانينيات أو التسعينيات على أقصى تقدير؛ فأجيال الألفية الثالثة، التي تمثل أغلبية التركيبة السكانية الفتيَّة للعالم العربي، لها أغانيها الخاصة. وفقًا لدراسة للموسيقيّ وعالِم الأعصاب دانيال لفيتين، يبدأ الذوق الموسيقي في التشكُّل في سن الرابعة عشرة، ويصل إلى ذروته في الرابعة والعشرين[24]. وهي المرحلة العمرية التي تُقبِل على سماع كل ما هو جديد ومختلف، على العكس من المراحل العمرية الأكبر، التي تحرص على الاحتفاظ بالقائمة الموسيقية التي شكَّلت وجدانها في مرحلة المراهقة.

أولًا: منهجية البحث وعينته

شهدت المنطقة العربية منذ عام 2010 ظهور الحركات الاحتجاجية التي أدت إلى تغييرات شتى في الأنظمة الحاكمة، وتعديلات جوهرية في القوانين والسياسات، لكي تتماشى مع المطالب الثورية[25]. وكانت المرأة حاضرةً في هذه الاحتجاجات، كما في السجالات والنقاشات الخاصة بالتغيير.

لذلك، كان من المهم الوقوف على ما حملته الأغاني العربية الحديثة التي واكبت هذه التغيرات، من قيَم وصور تخص المرأة في هذا العقد الأخير وما إذا كانت قد عكست تطورًا فيها. لذلك، استعان البحث بعيّنة من الأغاني العربية منذ 2010 إلى 2020 من ضمن الأغاني العربية الأكثر استماعًا في البلاد العربية المختلفة، لدراسة صورة المرأة الواردة فيها، من خلال المزج بين التحليل الكمِّي والكيفي لمضمونها.

(24) John Patrick Pullen, «Everything You Need to Know About Spotify,» *Time* (3 June 2015), <https://time.com/3906839/spotify - tips/>.

(25) الأغنيات التي تابعت المد الثوري في 2011 (الشيخ إمام - أغنيات الألتراس... إلخ).

ولقد اختيَرت العينة من بين الأغاني الأكثر استماعًا وتحميلاً في العالم العربي، مع مراعاة التمثيل النوعي والجغرافي، كلما أمكن ذلك، لأن المعيار الأساس للاختيار هو انتشار الأغنية لحساب قوة تأثيرها. وحاول البحث أن يرصد الانتشار أفقيًا؛ أي انتشار أغنية ما في كل البلاد العربية أو معظمها، والانتشار رأسيًا؛ أي داخل حدود كل قطر على حدَة. لذلك، فإن الأغاني المُتضمَّنة في هذا البحث ليست مدروسة لجودتها الفنية؛ فالبحث هنا لا يُقيِّم الأغنية فنيًا أو أخلاقيًا، ولا يتّخذ موقفًا من المعركة الأبدية حول الأصالة والمُعاصَرة والتغريب والنقل وهيمنة الموسيقى الغربية على تراث الموسيقى العربية، ولكنه يرصد صورة المرأة في الأغاني الأكثر انتشارًا، ومن ثَمَّ تأثيرًا في المستمعين.

هكذا، تحددت العينة بناءً على عدد تحميل الأغنيات من المواقع الإلكترونية التي تحتوي مكتبة الألبومات الغنائية العربية في المرحلة المدروسة (تم اختيار الأغنيات المُحمَّلة بعدد مليون تحميل/مشاهدة أو أكثر)، وأيضًا استنادًا إلى إحصائيات موقع يوتيوب في يوم 14 نيسان/ أبريل 2020 في كل البلاد العربية المتاح البحث بالدولة فيها، وهي (مصر ـ الأردن ـ فلسطين ـ لبنان ـ تونس ـ الجزائر ـ المغرب ـ البحرين ـ الإمارات ـ السعودية ـ قطر ـ الكويت)؛ وكذلك استنادًا إلى إحصائيات التطبيقات الغنائية الأكثر انتشارًا، مثل ديزر، وأنغامي، وسبوتيفاي، وساوندكلاود.

تتكون العينة من547 أغنية عربية تتوزع كما يأتي:

1 ـ أغنيات تمثل التيار العام السائد في سوق الأغاني العربية (ماين ستريم) Mainstream. ويُقصد بها الأغاني العربية المنتشرة والمذاعة في وسائل الإعلام التقليدية الحكومية منها والخاصة، والتي تنتجها الشركات الكبرى في سوق الأغنية العربية لمطربين ومطربات معروفين، وتلتزم بمعايير سوق الأغنية المعاصرة من حيث القوالب الموسيقية والكلمات، ويجري التسويق لها باحترافية ويتكلف إنتاجها ميزانيات ضخمة نسبيًا، وهي تمثل معظم أغاني العينة (420 أُغنية).

2 ـ أغنيات التيار المستقل (76 أغنية)، أي التيار الذي أخذ فرصته في الانتشار مع المَدِّ الثوري منذ عام 2010، فعلى العكس من أغنيات التيار العام، فإن مطربي هذا التيار في الأغلب يتولوَّن زمام الأمور في جميع تفاصيل إنتاج أغانيهم، بدءًا بفكرة الأغنية وكلماتها، ثم ألحانها وعزفها وأدائها، بل وتسويقها أيضًا. وعادة ما تُبثُّ هذه الأغاني إلكترونيًا أو في الحفلات الخاصة بالفرَق المستقلة، وتنتشر عبر محطات الإذاعة الإلكترونية. وإن بدأت الإذاعات الخاصة تضمين برامجها بعضًا من هذه النوعية من الأغاني على استحياء. ولكن

لا بُدَّ من الإشارة هنا إلى أن العبور من التيار المستقل إلى التيار العام أمر وارد جدًا، إذا ما اكتسب فنانو هذا التيار جماهيرية كبيرة أجبرت المنتجين على تبنّي مشروعهم الفني، والبدء بالتدخل في اختياراتهم الغنائية والتسويقية.

3 ـ أغنيات تهدف أساسًا إلى كسر الصورة النمطية للمرأة، أو على الأقل تتناول موضوعًا من الموضوعات التي تخص المرأة بصورة مباشرة وتدافع عنها، وهو ما سيُطلق عليه في هذا البحث اختصارًا الأغاني الداعمة للمرأة. ظهرت هذه الأغاني بعد رواج فكرة الاحتفال بيوم المرأة العالمي منذ عشر سنوات، حتى أضحى عيدًا تُصنع من أجله الأغاني كل عام، سواء بدعم من مؤسسات مهتمة بقضايا المرأة، أو من منطلق إيمان المطربين بقضايا بعينها، تخصُّ المرأة ورغبتهم في تسجيل ذلك بأصواتهم. وقد تمت دراسة 51 أغنية من هذه المجموعة.

يُلاحظ أن الباحثة لم تتمكن من إجراء تقسيم عدديّ متساوٍ بين هذه الأنواع الثلاثة من الأغاني في العينة، وذلك بسبب تفاوت حجم انتشار كل مُكوِّن من مكونات العينة؛ فأغاني التيار العام هي السائدة أساسًا، وأغاني التيار المستقل تتفاوت في انتشارها بين فريقٍ وآخر، وبين أغنية وأخرى. أما الأغاني الداعمة للمرأة، فهي الأقل رواجًا في العموم باستثناء الأغاني التي اشترك فيها فنانون من نجوم الأغنية العربية؛ سواء ضمن التيار السائد أو التيار المستقل.

إن العينة بالطبع محدودة، بحدود قدرة الباحثة على التنقيب عن الأغاني العربية في المهلة الزمنية المحددة للانتهاء من البحث؛ فالبحث لا يدَّعي رصد كل الأغاني في المدّة محل الدراسة، ولكنه بالتأكيد يمكن أن يقدم اتجاهاتٍ عامةً لما تتضمنه الأغاني العربية المُنتجَة في الفترة الحالية، في ما يخص صورة للمرأة العربية.

ثانيًا: صعوبات البحث

واجهت الباحثة أحيانًا صعوبة في الفصل ما بين الأغاني المستقلة وأغاني التيار العام، نظرًا إلى ما تمت الإشارة إليه من الحركة من الأول إلى الثاني خلال الفترة المدروسة. فهناك فِرَقٌ غنائية بدأت مستقلة في بداية الفترة محل الدراسة وانتقلت، بسبب جماهيريتها وانتشارها، إلى مصافِّ الفرق المحسوبة على التيار العام. هذا الانتقال يمكن لمسه من خلال تغيُّر طبيعة أغانيها وميلها إلى العزوف عن الجرأة التي اتسمت بها في البداية، أو من خلال التعاون مع شركات الإنتاج العملاقة، أو شركات الدعاية والإعلان عن المنتجات الاستهلاكية.

إضافةً إلى محدودية الوقت المتاح وضخامة حجم المنابع التي نهلت منها الباحثة

لاستخراج هذه العينة، وصعوبة الفصل والتصنيف أحيانًا، وكذلك ضعف التوثيق للأغاني المدروسة واضطرار الباحثة إلى تفريغ كلمات بعض الأغاني وكتابتها من أجل تحليلها؛ فمن أهم الصعوبات التي واجهت الباحثة هي أن معظم الأغنيات محل الدراسة مُغنّاة باللهجات المحلية. هناك 535 أغنية باللهجات المحلية المختلفة مقابل 12 أغنية فقط باللغة العربية الفصحى؛ أي ما يعادل 98 بالمئة من العينة مغناة باللهجات المحلية المختلفة، الأمر الذي مثَّل صعوبةً بالغةً في فهم مضمون كثيرٍ من الأغاني. إذ تحتوي العينة على أغانٍ من 18 بلدًا عربيًّا ممثلة لأقاليم العالم العربي الثلاثة، وإن تصدَّرت اللهجة المصرية العَينة، حتى وإن كان المطربون من غير المصريين (233 أغنية باللهجة المصرية، منها 113 أغنية على لسان مطربين من غير المصريين)، إلا أن هذا لم يمنع من استمرار هذه المشكلة، نظرًا إلى ما تضمَّنته الأغاني من مفردات وموضوعات مرتبطة بسياقات بعيدة منها أحيانًا. لذلك، اضطرت الباحثة أحيانًا إلى الاستعانة بالترجمات الأجنبية للأغاني، وهي الترجمات المتاحة على الإنترنت من أجل فهم المقصود. وفي أحيانٍ أخرى، تمت الاستعانة بأصدقاء من الدول العربية المختلفة من أجل فك شيفرة بعض الأغاني باللهجات المحلية. ولم يقتصر الأمر على صعوبة فهم لهجات الدول العربية المختلفة، بل أيضًا داخل القطر العربي الواحد كانت هناك أغانٍ تتناول مفرداتٍ غير معتادة في العموم، ومرتبطة ببيئة غريبة عن الباحثة، الأمر الذي ينقلنا إلى نقطة شديدة الأهمية، وهي فهم سياق الأغنية؛ ليس فقط السياق المكاني وما يرتبط به من إرث لغوي، ولكن السياق الذي تدور فيه أحداث الأغنية؛ أي «القصة من ورائها».

إن الأغنيات الشعبية الرائجة التي يُطلق عليها أغاني المهرجانات أو الأغنيات التي تتخذ من الرَّاب قالبًا لها، لديها سياق خاص تدور فيه؛ فكثيرٌ منها يُغنَّى لمناسباتٍ محددةٍ في أفراحٍ شعبية للتفاخر مثلًا، أو الهجاء، أو كما يُطلق عليه في عرف الرَّابرَز «الديسات»؛ أي الأغنيات التي تحطُّ من شأن «الآخر» وهي آتية من كلمة Disrespect [26] . فيجب الحذر عند تناول مثل هذه الأغاني والبحث والتدقيق في سياق كل أغنية لفك شيفرة معانيها[27]. وما لم

(26) انظر خبرًا في النسخة الإلكترونية من جريدة المصري اليوم بتاريخ 2021/3/1 عن معارك الرابرز المصريين الغنائية، <https://bit.ly/3BxlLOn>.

(27) على سبيل المثال، هناك أغنية للرابر المصري مروان بابلو بعنوان: «الجميزة»، للوهلة الأولى اعتقدت الباحثة أنه يتحدث عن منطقة الجميزة ببيروت، وهي من أرقى المناطق في لبنان، ولكن بالبحث المتأني في معاني كلمات الأغنية التي كانت مبهمة في البداية، وبعد مشاهدة الفيلم المصور الخاص بها، والمراجعات الخاصة بالأغاني، اتضح أنه يتحدث عن أكثر مناطق الإسكندرية عشوائية وخروجًا عن القانون. انظر فيديو كليب الأغنية على موقع يوتيوب: <https://www.youtube.com/watch?v=RMiKNqBaX44>.

تكن هذه المعلومة واضحة من الممكن أن يُساء تفسير هذه الأغنيات؛ فعلى سبيل المثال في أغنية «دورك جاي» يرد المغني المصري، ويجز على الممثل محمد رمضان في أغنية سابقة له، يتفاخر فيها بما وصل إليه من نجومية ويقول له: «مش نفس اللون ما نتساويش»، اللون هنا تعني اللون الفني أو اللون الغنائي، فمن دون هذا السياق كان من الممكن عدُّ هذه الجملة دليلاً على عنصرية المُغنِّي.

في ما يخص موضوع البحث عن المرأة في الأغنيات العربية الحديثة، نجد أنه في بلاد المغرب العربي تُخاطَب المرأة أحيانًا بـ «الطفلة»، وبعيدًا من المدلول اللغوي الثقافي المباشر، فإننا لا يمكن أن نجزم بأن الأغاني التي تستخدم هذه المفردة كانت تستهدف التقليل من المرأة، حتى وإن كان التقليل من شأن المرأة واردًا في أغنيات كثيرة أخرى.

نذكر هنا الأغنية الشهيرة لمغني الريجي الأشهر، ذي الأصول الـجـامايكية بوب مارلي،«No Women No Cry» التي صدرت عام 1974، واحتلت الأغنية الرقم 37 في تصنيف ضم 500 أغنية باللغة الإنكليزية الأكثر تأثيرًا في العالم على مدى كل العصور، وهي القائمة التي أنجزتها عام 2003 مجلة رولينج ستون الأمريكية. هذه الأغنية التي أُسيء فهمها، حين انتُزعت من سياقها الثقافي، وأضحت تُستخدم إلى يومنا هذا للتقليل من شأن المرأة، ليس في العالم العربي فقط، كونها تعني «لا بكاء في غياب المرأة»، بينما هي في سياق الأغنية، وبتتبُّع قصتها، تعني «لا تبكِي يا امرأة»؛ فالأغنية تتحدث عن الذين يعيشون في الهامش بسبب عِرْقي أو ثقافي. ويكرر بوب مارلي في الأغنية عبارة: لا يا امرأة لا تبكِي، مخاطبًا امرأةً يناديها في مقاطع الأغنية، وهي في حالة بكاء، محاولاً إقناعها بأن الأمور ستتحسن، مناشدًا إيَّاها ألَّا تبكي. وقد حدث هذا الالتباس بسبب نطق وكتابة عبارة «لا تبكِي» «Don't cry» بلهجة إنكليزية جمايكية «Nuh Cry»، والتي تعني بالإنكليزية الأكاديمية: «لا تفعل» «Do Not» أي لا تبكِ «Do Not Cry»، والتي تعني في العنوان:

No Women, Don't Cry لا يا امرأة، لا تبكِي[28].

ثالثًا: صورة المرأة في الأغاني العربية الحديثة الأكثر رواجًا

هناك ملاحظة عامة قبل البدء بتحليل مضمون الأغاني، وهي أن صناعة الأغاني صناعة بدت، بعد التحليل الإحصائي للعيِّنة، صناعة ذكورية؛ وذلك أن المرأة حتّى وإن ظلت

(28) «لا يا امرأة، لا تبكي،» <https://bit.ly/3mFwAHO> .

موضوعًا أساسيًا في الأغاني العربية على مر العصور، سواء كانت حبيبة أو أُمًّا أو حتى ابنة، إلا أن غيابها عن صناعة هذه الأغاني التي تتغنى بها أمرٌ ملحوظ، ويحتاج إلى بحثٍ وتفسير.

بدايةً، نلاحظ أنه من أصل 547 أغنية مختارة من ضمن أكثر الأغاني انتشارًا (استماعًا وتحميلاً على أكبر المواقع والتطبيقات الخاصة بالأغاني على شبكة الإنترنت) تغلب الأغاني التي تحملها أصوات رجالية على تلك المُغنَّاة بأصوات نسائية بواقع 311 أغنية في مقابل 236. كما أن المطربات اللاتي يتنافسن على قوائم الأغاني الأعلى مشاهدةً على يوتيوب، يمكننا عدُّهنَّ على أصابع اليد الواحدة، بينما الغلبة هي للأغاني الرجالية؛ فمن أصل 30 أغنية يتيحها تطبيق يوتيوب لمعرفة الأغاني الأكثر استماعًا في بلدٍ ما يوميًا، يمكننا رصد مطربتين أو ثلاث على الأكثر في مقابل الأغاني الخاصة بالمطربين، هذا بالنسبة إلى الشق الخاص بالغناء[29].

أما عن بقيّة مكونات الأغنية من الكلمات والألحان، فهناك شبه غياب للمرأة الشاعرة والملحنة، بل والعازفة في الفرَق الموسيقية، ناهيك بالمرأة المنتجة، باستثناء مطربات التيار المستقل، اللواتي كزملائهن من التيار نفسه، يأخذن على عاتقهن جميع تفاصيل مشروعهن الغنائي من كتابة وتلحين وإنتاج وغيرها. وتفصيل ذلك أن 98 بالمئة من أغنيات التيار العام و66 بالمئة من أغنيات التيار المستقل هي من ألحان رجال، و5 بالمئة فقط من أغنيات التيار العام و30 بالمئة من أغنيات التيار المستقل هي من قصائد نساء.

ولقد ظهرت عدة تفسيرات وتبريرات لهذه الظاهرة اللافتة لدى بعض العاملين في هذا المجال، من بينها تفسيرات لا تقلُّ ذكوريةً عن الظاهرة نفسها، من قبيل أن المرأة لا تمتلك خزينة مُحْكمة من الثقافة الموسيقية، تجعلها تبدع في مجال التأليف الموسيقي، أو أن لها تكوينًا فيسيولوجيًا مختلفًا عن الرجل أوجد اختلافًا في جهاز الوعي عندها وهو المسؤول عن تكوين الخيال، أو محدودية التوافق العضلي العصبي لدى المرأة بما يمنعها من العزف والتأليف الموسيقي[30]. وهناك تبريرات تتعلق بصعوبة اختراق صناعة الأغاني، وبخاصة أغاني التيار العام، من ضمنها الظروف الحاكمة للعمل في مثل هذه المهنة من سهر ومقابلة الفنانين ليلاً لساعات مطولة من أجل التحضير للأغنية، وضرورة وجود المُلحِّنة أو الشاعرة

---

(29) تم رصد هذه الإحصائية من موقع يوتيوب يوم 14 نيسان/أبريل 2020.

(30) انظر ملف «تهميش المرأة كمبدعة في مصر» في مدونة أيمن عبد المعطي، 25 تشرين الثاني/نوفمبر 2014، <https://bit.ly/3FCPJ5K>.

ضمن مجموعات من الرجال، لكي تشرح الكلمات أو تُلقّن مجموعة العازفين اللحن[31]. كما أن صناعة الأغنية، وبخاصة أغاني التيار العام، تمتاز بالشُّلَليَّة والانغلاق؛ فنجد أن من بين الثماني عشرة شاعرةً من الشاعرات اللاتي ظهرت أسماؤهن ضمن شعراء أغنيات التيار العام من هي شقيقة المُغنِّي أو زوجته، على سبيل المثال. أما السبب الذي ظهر في إجاباتِ عددٍ من الشاعرات مباشرة عن هذا السؤال، فهو صعوبة التوفيق بين الحياة الاجتماعية للشاعرة وبخاصة مهمّات الأمومة، والعمل في هذا المجال الذي يحتاج إلى صفاءٍ ذهنّي وتفرّغٍ شبه كامل من أجل الوجود بكثافة في سوق الأغنية. لذا، تفضل المرأة المبدعة الارتكان إلى مهنةٍ ذاتِ علاقةٍ بالموسيقى، ولكنها أكثر روتينيةً وملاءَمةً لأدوارها الأخرى التي يتنصَّل منها شريكُ الحياة، فتعمل كأكاديمية في كليات ومعاهد الموسيقى مثلاً[32].

هناك تفسير مُكمِّل لهذه التفسيرات الأُحادية، وهو التفسير الخاص بالتهميش المُتعمَّد للمرأة في صناعة الأغنية من أجل إحكام القبضة على آليات السوق؛ إذ يُفضل أن تكون المرأة مطربةً لتكمل دائرة التجاوب العاطفي للجمهور، ويا حبَّذا لو كانت مصدرًا للإغراء والتسليع[33]، فيتم طمس إبداعات المرأة في مجالات، مثل التلحين، وإبرازها في مجال الإتجار بأصواتهن التي هي الأعلى مردودًا[34]. ويبدو أن مزاحمة النساء ومنافستهن في مجال التلحين ليست بالظاهرة الجديدة في العالم العربي؛ فقد ذكر الموسيقار محمود الحفني في كتابه **الموصلي الموسيقار النديم**، ما كان يفعله الموصلي مع ملحنات جيله النابغات من أمثال «عليَّة بنت المهدي» و«بذل» و«مُتيَّم الهاشمية»، حيث كان يرسل بجواريه إليهن كي يتعلمن بعضًا من إبداعاتهن الغزيرة التي لم تهتم أي منهن بتسويقها وإعلانها، أو كان يحتال عليهن، ليكررن ألحانهن حتى يحفظها، ويأخذها عنهن[35].

إذا انتقلنا من الملاحظة العامة إلى الملاحظات المضمونية، وجدنا ما يأتي:

1 ـ **تذكير المؤنث في كلمات الأغاني** وذلك بنسبة 64 بالمئة من الأغنيات الموجهة

(31) خالد حماد، «التلحين... لماذا استعصى على المرأة العربية؟،» أصوات أونلاين، 13 آب/أغسطس 2013، <https://bit.ly/3ltA0xQ>.

(32) انظر حوارًا عن مشكلات المهنة مع 5 شاعرات مصريات <https://bit.ly/3Avin55>.

(33) ملف «تهميش المرأة كمبدعة في مصر» في مدونة أيمن عبد المعطي، 25 تشرين الثاني/نوفمبر 2014، <https://bit.ly/3FCPJ5K>.

(34) محمد رضا، «مطلوب ملحنات،» **الشرق الأوسط**، 20/7/2016، <https://bit.ly/2X1lxjx>.

(35) محمد فايد، «من الجدات إلى الحفيدات: رحلة المرأة العربية مع الموسيقى،» **المجلة العربية**، 17 كانون الثاني/يناير 2010، <https://bit.ly/2YE9HMI>.

للمرأة[36]. فلا يزال الحبيب يناجي حبيبته بالمذكَّر مثلما كان يفعل ـ حياءً وخجلاً ـ شعراء العرب منذ قرون بعيدة، وتُعدُّ هذه الظاهرة من أقدم القوالب النمطية في ما يخص المرأة في القصائد والأغاني، حيث تتناقلها الأجيال من دون مُساءَلة. ولكن هذه الظاهرة استرعت انتباه الباحثين؛ فيعزو بعضهم ميل الشعراء إلى تذكير المؤنث للضرورة شعرية، ولضبط وزن الأبيات الشعرية، ولانتظام قوافيها[37]، ويرى بعضهم الآخر أن أصل التذكير في أشعار العصور القديمة، يمكن أن يرجع إلى التغنّي بالغلمان وليس النساء[38]. ولكن بعيدًا من هذا الجدل، ما يعنينا هنا هو استمرار هذه الظاهرة على الرغم من انعدام وجود أسباب منطقية لها في عصرنا الحالي؛ فهي ظاهرة لغوية تحمل في طيَّاتها بُعدًا ثقافيًا موروثًا، يؤكد السلطةَ الذكوريةَ التي أعطت الرجل القِوَامَة حتى في اللغة، وهنالك قاعدة نحوية تؤيد ذلك، وهي أن الخطاب إذا كان موجهًا لمجموعة من الرجال والنساء، فإن هذا الخطاب يكون بلفظ المذكَّر حتى لو كان الحاضر رجلاً واحدًا بين حشود من النساء. وهذا الخطاب اللغوي مبنيٌّ على ثقافة إقصاء المرأة؛ لتكون وراء الحُجُب لا حقَّ لها في أن تظهر للوجود، أو أن تشارك الرجل في ما يتعلق بالحقوق والواجبات الإنسانية[39]. علمًا بأن هذه الظاهرة يمكن رصدها في الأغنيات الأجنبية أيضًا؛ ففي أغنية Je t'aime للمطربة الفرنسية لارا فابيان (Lara Fabian) الصادرة عام 1996، تعبِّر المطربة عن مدى حبها لحبيبها وتقول له: أحبك كما المجنون (comme un fou)، كما العسكري كنجمة من نجوم السينما، ولم تستخدم صيغة المؤنث للتعبير عن مشاعرها.

نجد في العينة أغنيات على لسان الرجال عن المرأة تحمل عناوين مثل «مطلوب حبيب»[40]، أو «في طَلَّته هيبة»[41]، بينما كان من السهل أن تأتي مؤنثة، أو أن ينادي الحبيب حبيبته ويقول لها: «حبيبي إنتَ ساحرني حبيبي إنتَ آسرني»[42]، أو يطلب منها أن تتذكره

(36) يُذكر أنه في دراسة صدرت عام 2014 للدكتورة نجوى القصاب بعنوان: «هكذا تكلمت الأغاني»، قد استخلصت الباحثة من العينة المكونة من أكثر من 2000 أغنية منذ بداية القرن العشرين، النتيجة نفسها تقريبًا.

(37) <https://libral.org/vb/archive/index.php/t - 269795.html>.

(38) انظر النقاش تحت عنوان: «لماذا أشعار العرب وأغانيهم تتوجه بالخطاب للمذكر؟،» منتدى من المنتديات المهتمة باللغة العربية، <https://bit.ly/3mFKslh>.

(39) سلمان ع. الحبيب، «تذكير المؤنث: دراسة نقدية في الخطاب الشعري،» الحوار المتمدن، 18 كانون الثاني/يناير 2010، <https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=199861>.

(40) «مطلوب حبيب»، فريق مسار إجباري (2017)، كلمات محمد إبراهيم، ألحان هاني الدقاق.

(41) «طلته هيبة»، حاتم العراقي (2014)، كلمات مشرف العتابي، ألحان خليفة المطيوعي.

(42) «سنين رايحة»، راغب علامة (2010)، كلمات أحمد ماضي، ألحان راغب علامة.

«ابقىَ افتكرني واحكي عني مهما كنت نسيت»[43]، أو يقول في جمل تقريرية: «دا اللي حلمت يكون عشاني مش عايز حد تاني»[44]، أو «استايلَك عاجبني باهي كلَّك يا عمري زاهي»[45]، أو يتساءَل «مال الزين مكشَّر باين عليه متأثر، لا يكون أنا زعَّلته وأنا ماني متذكَّر؟»[46].

بل أكثر من ذلك، نجد عددًا من الأغنيات على لسان المرأة (20 أغنية بنسبة 10 بالمئة من الأغنيات التي جاءت على لسان امرأة) تشير فيها إلى نفسها بالمُذكَّر، وهو الأمر الذي يستحيل حدوثه في أغاني الرجال[47]. من أمثلة ما جاء على لسان المطربات:

«اعوف النوم واظل مهموم»[48]، «من يوم وأنا صغير كتبت اسمك على كتبي»[49]، أو «أصل اللي يتهاون في جرح كرامته مرة يستاهل إنه يتجرح ميَّة مرة فيها»[50].

يمكن تفسير ذلك، بأن الأغاني كتبها رجال، ولكنه تفسير غير كافٍ؛ فغياب الحساسية النوعية لدى المطربات، جعلهن يقبلن بأداء أغنيات لا تكترث إذا ما تم إلغاء ذواتهن المؤنثة، ولو من خلال إغفال تاء التأنيث، في حين أنه كان من السهل إضفاء تعديلات طفيفة على الكلمات من دون تغيير في المعنى أو مساس باللحن.

بعيدًا من مخاطبة الحبيبة بالمُذكَّر في الأغنيات العاطفية، فقد تمّ رصد تذكير المُؤنَّث أو عدم الاكتراث بتأنيث الخطاب في الأغاني التي تتناول قضايا عامة لتحفيز المستمعين، فهي موجهة إلى الذكور فقط حتى ولو شاركت فيها المطربات من النساء، فنجد المطربين

---

(43) «خليني ذكرى»، وائل جسار (2011)، كلمات بدر جميل أحمد، ألحان وليد سعد.

(44) «مقدرش أنا»، عمرو دياب (2011)، كلمات تامر حسين، ألحان عمرو مصطفى.

(45) «جبرا»، عبد الفتاح الجريني (2016)، كلمات وألحان جلال الحمداوي.

(46) «مال الزين»، رجاء وعمر بلمير (2017)، كلمات رمش، ألحان حيدر جيتارا.

(47) في بعض الأغاني التراثية التونسية، كانت الإشارة إلى الحبيب بالخال أو الأخ. في أغنية من تراث الشمال الغربي، «يا لسمر خويا»، ليس الأخ الأسمر بالتأكيد هو موضوع القصة، وإنّما هو الحبيب الأسمر. كما غنت صليحة خالي بدلني التي تغزلت بالخال الدحنوس «هو يغضب وأنا نرضيه» والحال أنها تتكلم عن حبيبها. في «يلّي نسيت خالك»، يرد الهادي الجويني على معجم النساء بمفرداته نفسها. كلها إشارات إلى الحبيب لأنّ المجتمع الذكوري لم يكن يقبل بالأغاني التي تتغزل فيها النساء بالرجال، ويكون فيها إيحاءات جنسية، أو حتى فقط في موضع الحب العُذري لا غير. حاولت المغنيات خلق مساحة رمزية آمنة بعيدًا من الملاحقة الأخلاقية وسوط القبيلة الناهر، حتى تصبح الأغاني مقبولة اجتماعيًّا. انظر: الحزقي، «بالحبر السر، عن التشفير كلغة وحيلة في الموسيقى العربية»، مصدر سابق.

(48) «أحبك موت»، سارية السواس (2017)، كلمات قصي عيسى، ألحان محمد جمال.

(49) «تتربّى في عزك»، بلقيس (2015)، كلمات صالح المناعي، ألحان محمد بودلة.

(50) «من غير مناسبة»، إليسا (2013)، كلمات نادر عبد الله، ألحان وليد سعد.

رجالًا وإناثًا، يخاطبون المستمعين بصيغة الأمر للتحفيز: «كن أنتَ[51] ـ لا مستحيلًا آمِن يقينًا[52] ـ خلِّيك إيجابي»[53].

وفي الأغنية التي أضحت عنوانًا للثورة التونسية، إذ اختيرت لمصاحبة حفل توزيع جوائز نوبل للسلام في العام الذي فاز بالجائزة فيه الرباعي الراعي للحوار الوطني (2015)، وهي أغنية مؤثرة وجميلة تغنيها المطربة قائلة: «أنا أحرار ما يموتوش، أنا أحرار ما ينامونش، أنا حُرّ وكلمتي حرة»[54].

أو أغنية فريق كايروكي الشهيرة، التي غناها ترقبًا لأول انتخابات رئاسية بعد ثورة يناير 2011، «مطلوب زعيم»[55] التي جاءت في صيغة تمنٍّ لما يحلم به الشعب في منصب الرئيس، ولكنها انتهت بهذه الجملة شديدة الذكورية: «مطلوب زعيم، لا يشترط الشكل إيه، لا يشترط الملَّة إيه، شرطه الوحيد يكون بشر، بالاختصار مطلوب دكَر». ودكَر هنا بمعنى أنه يختزل كل الصفات المحمودة التي دائمًا ما تلصق بالذكور والتي أفرد لها الفريق، المعروف بأغانيه الكاسرة للنمط، كل كلمات الأغنية.

إن فكرة تذكير المؤنث، وإن بدت طاغيةً في اللغة والثقافة العربية، فإنها لم تغِبْ عن اللغات الأخرى، ولكن درجة الوعي التي تسمح بخوض معارك للتصدي لها، هو ما نأمل أن يتحقق من خلال التوعية بخطورة تغلغلها في ثقافتنا العربية. وقد خاض نواب البرلمان الكندي معركةً استمرت سنوات، لجعل النشيد الوطني الكندي لا يميز بين الجنسين، وفي النهاية يتم الاستعاضة عن عبارة «All the sons» بصيغة المذكر بعبارة «All of us»؛ أي «كلنا». وقالت النائبة الليبرالية موريل بيلانجيه حينذاك: «نشيدنا الوطني مهم بالنسبة إلينا، ونريده أن يشمل بوضوح جميع الكنديين»، مضيفةً أن التغييرات قد تكون طفيفة، ولكنها ذات معنىً و«من شأنها أن تضمن شمول أكثر من 18 مليون امرأة كندية في النشيد الوطني الكندي»[56].

2 ـ ملاحظة أخرى هي نمطية الأغاني المدروسة، على الرغم مما طرأ على موضوعات

---

(51) «كن أنت»، حمود الخضر (2016)، كلمات سيف فاضل، ألحان حمود الخضر.

(52) «لا مستحيلَ»، مجموعة كبيرة من الفنانين (2020)، كلمات محمد المرضي، ألحان مهدي بوعامر redon

(53) «خليك إيجابي»، نادين شماس (2020)، كلمات نادين شماس، ألحان سارج بيخازي.

(54) «كلمتي حرة»، آمال مثلوثي (2012)، كلمات أمين الغزي، كلمات للأغنية الإسبانية الشهيرة Naci.

(55) «مطلوب زعيم»، فريق كايروكي (2012).

(56) زاهي سهلي، «ضرورة إصلاح الأناشيد الوطنية العربية لأنها تستثني المرأة،» موقع رصيف 22، 9 تموز/ يوليو 2016، <https://bit.ly/3lpzuB3>.

بعض الأغاني العربية من تغيّر يميل إلى الجرأة والغرابة في المصطلحات المستخدمة، نجد بعامة أن معظم الأغاني بالعيِّنة المدروسة مُغْرِقة في النمطية؛ سواء من حيث القوالب الموسيقية أو من حيث الموضوعات المطروحة أو المفردات المستخدمة والتشبيهات. وإن كانت مساحة التنوع والتجريب في الموضوعات والمفردات والأشكال الموسيقية أيضًا تكبر في الأغاني المستقلة أكثر من غيرها. معظم الألحان متشابهة، وكثير منها إلى حد التطابق(57)، ويغلب عليها المزج ما بين القوالب الغربية والإيقاعات الشرقية الراقصة. أما عن موضوعاتها، فمعظمها يدور حول علاقة حب (391 من الأغنيات المدروسة) مقسمة على ثلاثة موضوعات فرعية: وصف الحبيب/ة في بداية مرحلة الإعجاب، لوعة الاشتياق له/لها، أو انتهاء العلاقة إما بالغدر وإما بالخيانة وإما بهجر الحبيب من دون سبب مذكور. أما عن بقيّة موضوعات الأغاني، فتتوزع على موضوعات عامة وتغنٍّ بحب الوطن، وموضوعات خاصة، مثل الفخر والهجاء للمطربين الرجال، والتحفيز ومراجعة الذات وتأكيد الحرية بالنسبة إلى المطربات.

أ ـ بوجه عام، فإن مضمون الأغاني المدروسة فيه **حضور مكثف للمجتمع**؛ فعادة ما يخشى الأحباء الحسد والعزل وعيون الناس ولومهم، ولكن في العينة المدروسة قَلَّت نسبة الأغاني الخائفة من اللوم والحسد، ولكن ظل المجتمع حاضرًا بقوة، فالناس دائمو الحضور في الأغاني العربية الحديثة محل الدراسة، سواء لدى المطربات أو المطربين، وإن بنسب متفاوتة، ويكثر ذكره على لسان المرأة (65 أغنية) ما يمثل 15 بالمئة من الأغاني للمطربات في مقابل 38 أغنية 8 بالمئة من أغاني المطربين. المرأة تعشق الرجل حبيبها على الرغم من تحذيرات الناس، أو الرجل يُشهد الناس أن حبيبته لا جمال يضاهي جمالها أبدًا، أو أن الحبيبين يريدان الاختباء من عيون الناس وهكذا.

(عقلي لغيته وكنت لاغية رأي كل الناس(58) /عشان بقى ميشوفوش الناس جوَّانا إيه(59)/ كل الناس في حبه دايمًا تاهمنّي(60)).

يحضر المجتمع أيضًا وبشدة في الرغبة في التمرد عليه، وبخاصةً في الأغاني على لسان المرأة؛ فموضوعات أكثر من 30 أغنية على لسان المطربات، تؤكد مفهومَ

---

(57) ملاحظة عن النمطية في الأغاني ومحددات السوق.

(58) «كذاب»، ياسمين نيازي (2018)، كلمات هاني صارو، ألحان أحمد عبد السلام.

(59) «ورا الشبابيك»، تامر حسني وإليسا (2017)، كلمات محمد جمعة، ألحان أحمد محيي.

(60) «أروح بلدي»، ناتاشا (2017)، كلمات سمير زكي، ألحان عصام كاريكا.

الحرية وكسر القيود المجتمعية، أو العيش بطبيعتها وقول الحقيقة على الرغم من انتقادات المجتمع.

(مهما حاولوا يحرموني أو يمنعوني هفضل ماشية مهما حاولوا يرجعوني[61]/سندي أنا طول عمري فيا دافع إني أدافع عن طموحي مش فارقة كتير معايا ولاّ معايا بس روحي مايهمنيش أنا أي حد إلا الغاليين عليّا[62] / أنا صاحبة رأي وعايشة حياتي بوجهة نظري[63] / أنا حرة واموت في الحرية.. وما حدِّش يكتم انْفاسي وما احطِّش ماسْك لإحْساسي ولا احْط قزاز ولا أقفل شيش[64] / أنا حالفة لامشيها بدماغي وابقى قد القول[65] / ليه نسكت، ليه الاستسلام أنا حرَّة وصوتي ليك أدان[66] / هلأ أنا عرفت ماعدت هالبنت اليوم كبرت وصرت وحدي اللي بختار رح كفي المشوار)[67].

ب ـ كما أُفردت للزواج أغنيات كثيرة أيضًا؛ فهو كفكرة حاضر في 38 أغنية سواء على لسان الرجل أو المرأة، ما بين أغانٍ مخصصة للأفراح أو رغبة الحبيب/ة في تتويج علاقته/علاقتها بالزواج:

(عااسمك أنا عم ألبس خاتم عمرى بالإيد[68] /ياما بفستان وبطرحة ودعينا وقلنا آمين واهو ربنا عوَّض صبرنا خير والدور جه علينا يا بنات[69] /عايزه الطرحة يا عروسة من وانتي يا دوب في اللفة[70] /تمشي خطوة ورا خطوة بزاف أهوا كبيدة وحق الله أنا أتجنن باغي دبلة في إيدي[71] / زي النسمة في حياتي لو دي متبقاش مراتي يبقا عقلي مش سليم[72] / أنا عايز واحدة للجواز واتفشخر بيها قدام الناس[73] / عم دوَّر ع عروس[74] / البنت إللي

(61) «شمس يوم جديد»، منة حسين وهاني الدقاق (2017)، كلمات نسمة الشاذلي، ألحان ساري هاني.
(62) «ياما»، ساري هاني وزاب ثروت ودعاء السباعي (2019).
(63) «صاحبة رأي»، إليسا (2020)، كلمات أسامة مصطفى، ألحان سامر أبو طالب.
(64) «أنا حرة»، غالية بن علي (2013)، كلمات فؤاد حداد، ألحان غالية بن علي
(65) «أكبر من الأوضة»، يسرا الهواري (2017).
(66) «فهمونا زمان»، فريق بنت المصاروة (2015).
(67) «مين اللي بيختار»، هبة طوجي (2014)، كلمات غدي الرحباني، ألحان أسامة الرحباني.
(68) «مابعرف»، يارا (2015)، كلمات نزار فرانسيس، ألحان، جان ماري رياشي.
(69) «مبروك علينا»، بوسي (2014)، كلمات محمد البوغة، ألحان محمد عبد المنعم.
(70) «يا بنات»، نانسي عجرم (2012)، كلمات نبيل خلف، ألحان وليد سعد.
(71) «كبيدة»، محمد الشحي (2017)، كلمات محمد المغربي، ألحان مروان الأصيل.
(72) «بنت الأصول»، حمادة هلال (2016)، كلمات أمير طعيمة، ألحان ياسر نور.
(73) «مش فارقة»، فريق شارموفرز (2015).
(74) «عم دور ع عروس»، فارس كرم (2013)، كلمات وألحان سليم عساف.

جنبك بالوضع الروتيني هي إللي بتستحق تقول لها: «مشان الله تزوّجيني!»[75]).

وهي كلها نماذج للصورة النمطية للزواج. ولكن أيضًا يظهر الزواج كموضوعٍ للنقاش في أغنيات التيار المستقل الذي يحاول أن يُفكِّك الصورة النمطية للزواج وتَدَخُّل المجتمع، متمثلاً في ضغط العائلة بشكلٍ أساسٍ على الفتيات، ولكن على الشباب أيضًا من أجل الزواج. في أغنية هشرب حشيش، وهي أغنية فيلم الخيط والحيط (2015) الذي يناقش بعضًا من قضايا المرأة في المجتمع المصري، جاء على لسان المطربة:

«عالم مفيش في دماغها غير الجواز والنيش.. صيني ودهب وملايات والستاير كرانيش إوعي مرة تباتي برًّا أو تتأخري في مرة.. إوعي لا البواب يشوفك ومتتجوزيش»[76].

أو مثلاً إسكتش «طنط دوسة» لفرقة «بهججة» وفي أغنية «انَّهارده صحيت من النوم» لفريق «أرابيش»، تتذمر المطربة من فكرة ضغط العائلة والمجتمع على المرأة من أجل الزواج:

«لا يا طنط دوسة مش عايزاكي تشوفيني... هي بيعة وشروة؟!.. مش عايزة عريس»[77].

«مش عايزة أصحَى من النوم على صوت ماما بتزعقلي وتقولِّي إنجزي ماتتجوِّزي إلبسي إعملي معروف. مش عايزة أصحى من النوم على صوت ماما بتزعقلي أنا هالبس بس لوحدي وهاتجوز براحتي»[78].

هذا إضافةً إلى تسع أغانٍ من الأغاني الموجهة في العينة المدروسة- بنسبة 18 بالمئة ـ تتناول موضوع الزواج بالإكراه أو زواج القاصرات وتتّخد عناوين صادمة أحيانًا، مثل «اغتصاب بطريقة نظامية»[79] و«جريمة مسكوت عليها»[80].

ج ـ **أما التمييز بين الجنسين** في عيِّنة الأغاني المدروسة، فقد ظهر في أغانٍ كثيرة ضمن العينةمن خلال التغنِّي بالصفات الإيجابية التي تقترن عادة بالرجل، كما ظهر في بعض الأغنيات التشبيه بالمرأة للتحقير والذَّمّ.

(75) «ليكون»، الفرعي والمربع (2013)، كلمات وألحان المربع.

(76) «هشرب حشيش»، لوكا (2015) من فيلم وثائقي عن القيود الاجتماعية على المرأة المصرية (الخيط والحيط).

(77) «طنط دوسة»، فريق بهججة (2016)، كلمات وألحان أيمن حلمي.

(78) «انهارده صحيت من النوم»، فريق أرابيش (2017)، كلمات وائل نصر وجرمين نصر، ألحان Macklemore and Ryan Lewis - Thrift Shop Feat. Wanz.

(79) «اغتصاب بطريقة نظامية»، فدرالي (2016).

(80) «جريمة مسكوت عليها»، وجدي السيد (2019).

(لا يا ماما بطَّلي تعيشي في دراما ، اللي قدامك رجولة والرجولة يعني كرامة[81]/ فين النبل يا جدع؟ فين النخوة والرجولة؟[82] /تلعبي عليه العشرة ما يعاودش الهضره يكون راجل مرًا لا لا بزاف[83] / ودي مش رجولة انك تخون قلب حب)[84].

أو أن تفخر المرأة بنفسها وتربيتها في أغنية كاملة موجهة للأب لطمأنته إلى أنه ربَّاها تربية جيدة بعنوان: «بنتك راجل»[85] وأغنية أخرى بعنوان: «أنا بنت أبوي»[86]. في المقابل، تُحقِّر امرأة ممَّن كان حبيبها في أغنية بعنوان: «ابن أمه».

وبمنطق الكيل بمكيالين نفسه، ما ينمُّ عن التمييز بين الجنسين، تظهر في الأغاني صفات حين اقترانها بالمرأة تصبح ذمًّا، بينما الصفة نفسها إذا اتصف بها رجل، فهي مدح له أو لا تعيبه أو يمكنه تبريرها. تحديدًا نلاحظ هذا في صفة **الغَيْرَة**، فهي حرام على المرأة، وحلال على الرجل، في كل الأغاني المذكورة بها.

(من دون غيري ومرجلي الصبايا بأزمي[87] / وأغير وأعتب عليه علشان ماشفتهوش من يومين وأموت فيه لما يتعصب وعاشقاه[88] / أنا عربي أنا الغيرة طبعي[89] / متل الطفل عليكي بغار شو بعمل هيدا طبعي[90]/ إنتي باغية واحد يكون دمو بارد[91] / هذي البنت كل تفكيرها طايش، كرهتني بالانستجرام وفيسبوك تويتر بالواتس أبعيني تشوفك يا ويلي تحاول تخدع وتلعب ويلي إيش يصير عملت مشكل كبير كنت دقيقة مشغول وليت خاين شرير إنتي كتسولي حايرة وعليا غايرة[92]/ مشكلتها بطلة العالم في النكد ونمرة واحد في العقد شكاكة حاجة مش معقولة[93]).

لا تتذمر المرأة من غيرة الرجل عليها، بل أحيانًا تدعوه لإظهارها، بينما يتذمر الحبيب

---

(81) «أنا بابا»، رامي صبري (2019)، كلمات هالة علي، ألحان عزيز الشافعي.

(82) «مين السبب»، زاب ثروت ومنة حسين (2014)، كلمات زاب ثروت، ألحان شريف مصطفى.

(83) «إنتي باغية واحد»، سعد لمجرد (2014) كلمات سمير المجاري، ألحان محمد الرفاعي.

(84) «مش رجولة»، جنات (2016)، كلمات نور الدين مصطفى، ألحان مصطفى عوض.

(85) «بنتك راجل»، روكا (2018).

(86) «أنا بنت أبوي»، شذى (2016)، كلمات أحمد علاء، ألحان أحمد يوسف.

(87) «ضد العنف»، محمد اسكندر (2012)، كلمات فارس اسكندر، ألحان سليم سلامة.

(88) «أحاسيس بنات»، شيماء سعيد (2016) كلمات نصر الدين ناجي، ألحان أشرف سالم.

(89) «أنا عربي»، كريم محسن (2016)، كلمات محب، ألحان كريم محسن.

(90) «حبات التوت»، وفيق حبيب (2014)، كلمات فادي مرجان، ألحان علي حسون.

(91) «إنتي باغية واحد»، سعد المجرد.

(92) مال الزين، رجاء وعمر بلمير.

(93) «بطلة العالم في النكد» (2016)، غناء وكلمات تامر حسني، ألحان عبد الرحمن شوقي.

أو الزوج في الأغاني من غيرة حبيبته الجنونية بشكل كاريكاتيري ويسخر منها، مثل هذه الأغنية التي تصف الزوجة الغَيُور وصفًا كاريكاتيريًّا:

«أوف مرتي أوف مرتي، مرتي إيش لون بيها عليًا تغار غيرة، إيش عندك ها جنت وينبرتني ثبيرة، اتخابر كل دقيقة أويلي إيش لون بيها.عليَّ تكلب الدنيا إذا ما أرد عليها اكلها بابا عقلي منو يمك تكلي إذا قلت لها مشغول كبل وديني لأهلي دخيلك ربي أستر إذ متأخر أرجع عركة وطاخ ما طيخ وأبو نسوان اطلع، دخيلك ربي أستر إذ متأخر أرجع جت يم أصدقائي آكلها وما تصدق إيش لون وياها الله يمكن راح اطلك يا كلبي روحي وعمري إكبري شوية إكبري مو شيبتي كلبي كبل لا يشيب شعري. مرتي إيش لون بيها يا عمري بطلي إخبالات لازم ابقى يمّها وابطل حتى شغلي هلكد ما تحبني من كلبي اتكلي لازم ما اتئنق لازم ما اتعطر واذا دك الموبايل اتكلي افتح اسبيكر وراية وين ما اروح شنو إنتي خيالي»[94].

د ـ كذلك نجد **الصور النمطية المتضاربة عن المرأة** في العينة المدروسة، إذ تزخر هذه العينة بكَمٍّ من الصور النمطية عمومًا، وعن المرأة خصوصًا. ليست كل الصور النمطية في الأغنيات المدروسة عن المرأة سلبية، ولكنها تبقى نمطية وغير حقيقية؛ فالأغاني المدروسة تحمل النقيضين: المرأة الضعيفة المنسحقة في علاقة مؤذية، والمرأة القوية الرافضة لأي إهانة لكرامتها ولو على حساب حبها، وهذا بالنسبة إلى الأغاني على لسان المرأة نفسها. أما الرجال حين يتغنون بالمرأة، فهم أيضًا يتغنون بأنماط مثالية غير حقيقية نادرة الوجود وعلى طرفي النقيض، فالحبيبة إما ملاك وإما شيطان، لا توجد حبيبة طبيعية، إنسانة تصيب وتخطىء. وهكذا نجد:

المرأة كاملة الأوصاف في مقابل المرأة المخادعة الكاذبة، فصورة المرأة الطاغية في الأغاني على لسان مطربين رجال هي المرأة فائقة الجمال (29 أغنية)، والمرأة الآسرة (24 أغنية)، والمرأة الحُلْم (14 أغنية)، والمرأة الملاك (8 أغنيات)، وذات الابتسامة الساحرة (24 أغنية). وبالطبع هي المرأة الحَنُون (9)، والرقيقة، والتي يجب أن تتصف بالدلال أو التي من حقها أن تتدلل (17 أغنية).

---

(94) «مرتي»، محمد السالم (2015)، كلمات رامي العبودي، ألحان سيف عامر.

(ضحكتك فيها كهربا[95] / ضحكتك بترد روحي[96]/ اللي عنده ضحكة زي ديًا[97]/ وتكون ضحتك هي محركي الأساسي[98]/ ضحكة منك بنسى حزني وبيقى طاير م السعادة[99]/ إنت الحلم يالِّي جاي ما راح ينساني[100]/ إنت أجمل حلم للناس ما قلته[101]/ إنت كل حلم عدى واستخبى[102]/ دايمًا إنت حلمي الأول اللي منه صعب أفيق[103]/ يا أجمل حلم أنا حلمته[104]/ ومِين ماحلمشْ يبقَى معاك بريء ولا زيك إنت ملاك[105]/ أحلى عمر أنا عيشته جنبك والحنان عندك كتير[106]/ قولِّي مين يعوضني حنانك[107]/ قدام مرايتها عادي تتدلع براحتها[108]/ على كيفك عايزك تتدلع زودها معايا وسوق فيها[109]/ زيدي زيدي بدلالك وعليّ شوفي حالك[110]/ يا سايقة الدلال[111]/ غنوجة واقسم بالله إنتي الدلال بذاته[112]).

في مقابل هذه الصورة النموذجية للمرأة الحبيبة، هناك صورة نمطية أخرى حاضرة بشدة هي صورة الحبيبة المخادعة الكذَّابة، أو الخائنة المادية، أو التي لا تبادل حبيبها مقدار حبه لها، وذلك في ثلاثين أغنيةً من الأغاني الواردة على لسان مطربين رجال.

(بعرف أنا إني غلطت لما البمتلك وثقت[113]/ الحلوة اللي باعتني كانت تبقى حب عمري من أجل إيه خسرتيني خاتم ودبله كانوا صيني[114]/ أنا صونتك لكن ختيني.. ليه

(95) «بالبنط العريض»، حسين الجسمي (2020)، كلمات أيمن بهجت قمر، ألحان حسين الجسمي.

(96) «اضحكي»، أحمد جمال (2015)، كلمات نور الدين محمد، ألحان أحمد جمال.

(97) «يتعلموا»، عمرو دياب (2018)، كلمات تامر حسين، ألحان عمرو مصطفى.

(98) «مفتقد الحبيبة»، شارموفرز (2018)، كلمات أحمد بهاء، ألحان محمد الأركان.

(99) «عمري الجديد»، صابر الرباعي (2019)، كلمات هاني عبد الكريم، ألحان صابر الرباعي.

(100) «إنت الحلا»، مكادي نحاس (2014).

(101) «غلاي إنت»، سيف نبيل (2017)، كلمات علي البدر، ألحان سيف نبيل.

(102) ليلى، كايروكي (2017).

(103) كيدة، محمد الشحي، مصدر سابق.

(104) «أجمل حلم»، تامر عاشور (2018)، كلمات عمرو يحيي، ألحان تامر عاشور.

(105) «لو عمري يرجع»، سامو زين (2018)، كلمات علاء عبد الحفيظ، ألحان علي شعبان.

(106) «بيت كبير»، تامر عاشور (2010)، كلمات عمرو يحيي، ألحان أحمد عمار.

(107) «ما بلاش»، محمد حماقي (2015)، كلمات أمير طعيمة، ألحان تامر علي.

(108) «قدام مرايتها»، عمرو دياب (2019)، كلمات تامر حسين، ألحان عزيز الشافعي.

(109) «سكاكر السكر»، رامي عياش (2019)، كلمات خالد فرناس، ألحان عمرو الشاذلي.

(110) «حبات التوت»، وفيق حبيب.

(111) «ست الستات»، محمود العسيلي (2012).

(112) القالب غالب»، علي الديك (2016)، كلمات رامز خليل، ألحان علي الديك.

(113) «وصل لك خبر»، نصيف زيتون (2019)، كلمات إيفان نصوح، ألحان سليم سلامة.

(114) «مهرجان قلبك بحر مالح»، الصواريخ (2019)، كلمات دقدق، ألحان كريم مزيكا.

من الأول عشمتيني[115]/ غدرتي ونسيتي كلشي شحال كذبتي على يامي إنت السبب، بيك الذنب، لا أبد ماتعرف تحب[116]/ تعبت متت ذبت من غدره[117]/ محرمتهاش من حاجة يا ناس تخونِّي تجرحني عشان إيه[118]).

هذان النقيضان متمثلان في أغانٍ تُشبِّه الحبيبة بالوطن (يا عمري وأرضي وبلادي[119]/ حضنك حضن بغداد[120]/ هيه علوه من ريحة عُمان[121])، في مقابل أغانٍ أخرى تشبِّه الحبيبة بالحية (الحورمة تشبه الحية[122]).

إن الوجه الآخر لفكرة تشبيه الحبيبة بالوطن هو التغنِّي بالوطن الأنثى. في السابق، ظهرت أغنيات أيقونية تجيد استخدام هذا المعنى، مثل أغنية فيلم العصفور للثنائي الثوري الشيخ إمام عيسى والشاعر أحمد فؤاد نجم، التي تستدعي فكرة الوطن الأنثى الأُمّ «بهيَّة» الفلاحة القوية التي لا تشيخ وتتحدى الزمن[123]، ثم بعدها تواترت أغانٍ وطنية كثيرة، مثل «مصر هي أمي» لعفاف راضي، كلمات عبد الوهاب محمد وألحان كمال الطويل[124]. ولكن اللافت في أغنيات العينة هو تشبيه الوطن بالأنثى، وليس بالأم، مثل ما جاء في أغنية عن القاهرة «كأنها بنت جميلة بتنادي عليك»[125].

ومن الأمثلة الغريبة لاستدعاء المرأة في الأغنيات الخاصة بالوطن، أغنية بعنوان: «وحدة»[126]، تغني فيها المطربة طالبةً إلى الشعب اللبناني أن يحدد هُويَّته، أو بمفرداتها «وحدته» وهي الكلمة التي حملت جناسًا مع كلمة «واحدة»؛ وهو ما ألهم المطربة تشبيه

(115) «مهرجان ولاد الجيهة»، حمو بيكا (2018)، كلمات الشاعر الفاجر، ألحان فيجو الدخلاوي.

(116) «ظلام»، عبد الله الهميم (2016)، كلمات محمد الجبوري، ألحان عبد الله الهميم.

(117) «تعب سهر»، صلاح حسن (2016)، كلمات ضياء الميالي، ألحان مصطفى إبراهيم.

(118) «نانا»، أوكا وأورتيجا (2014)، كلمات شيكو الدنجوان، ألحان أورتيجا ومحمد بابا.

(119) «قصاد بابك»، أحمد كامل (2020)، كلمات مصطفى نادر، ألحان أحمد كامل.

(120) «دكتوري»، حاتم العراقي (2017)، كلمات حاتم الأسير، ألحان عمار العاني.

(121) «علوة»، صلاح الزدجالي (2018)، كلمات حميد البلوشي، ألحان صلاح الزدجالي.

(122) «مهرجان الحورمة تشبه الحية»، حمو بيكا (2019)، كلمات الشاعر الفاجر، ألحان فيجو الدخلاوي.

(123) في التراث الأدبي بهية هي مصر التي يدافع عنها ياسين (شرح وتوثيق).

(124) الأغنية صدرت عام 1980.

(125) «أغنية القاهرة»، عمرو دياب بالاشتراك مع محمد منير (2016)، كلمات تامر حسين، ألحان عمرو دياب وأحمد حسين.

(126) «أغنية وحدة»، تانيا صالح (2011)، كلمات تانيا صالح - لحن تانيا صالح/ مهران غورونيان/جاد عواد/ هيثم شلهوب.

الهوية بالمرأة وحث لبنان أو الشعب اللبناني على اختيار «وحدة» للزواج، في أشد الصور النمطية لاختيار الشريكة للزواج، حيث تقول كلمات الأغنية:

«في وحدة وطنية بنت عيلة وبنت حلال، وفي وحدة عربية آلاوية وعا راسها شال، وفي وحدة أوروبية آية من الجمال. أي وحدة بدّك؟ ما فيك تضلك وحدك، صار لازم تلاقي وحدة توقف حدك، شي وحدة تفهم عليك، بتربيها عاإيديك، ملكة هي وإنت الملك، شي وحدة يكون حلمها تبقوا سوَى طول الزمان، ما باس تمها إلا إمها، تجبلك ولد اسمه لبنان». استدعت الأغنية إذًا أشد الصور نمطيةً للمرأة هي صورة الزوجة الخام الساذَجة، التي هي بحاجة إلى زوج/ أب يُشكِّلها وفق معتقداته وقواعده، وهي يجب أن تكون ذات سمعة حميدة، مثلما يقول المثل الشعبي «ما باس تمَّها إلا إمّها»، وذلك بهدف أن تكون وعاءً لحمل الابن، الوريث المنتظر، الذي هو بالضرورة ذَكَر. يُذكر أن هذه المطربة وهي من مطربات التيار المستقل تُعدُّ من أكثر المطربات في هذا التيار مُناصرةً لحقوق المرأة، وقد شاركت في حملات وطنية عدة عن المشاركة السياسية للمرأة وغيرها.

المرأة المنسحقة في علاقة حب مؤذية/ في مقابل المرأة الرافضة لهذا النوع من العلاقات، تنقلنا الفكرة السابقة إلى فكرة العلاقات المؤذية المَرَضيَّة التي تمتلئ بها العينة المدروسة؛ فعلى الأقل هناك 53 أغنية تعبر عن علاقات مشوّهة، و28 أغنية أخرى فيها ابتزاز عاطفي واضح من الحبيب لحبيبته.

من المُلاحظ أيضًا، أنه من بين الأغنيات التي تعبِّر عن العلاقات المَرضيَّة في الحب على لسان المرأة، نجد 40 أغنية منها تُبرز رفض الحبيبة الاستمرار في هذا النوع من العلاقات. لكن في مقابل ذلك، هناك 60 أغنية على لسان الحبيبة من ضمن أغنيات العينة المدروسة، تعبر عن انسحاقٍ تامٍّ للمرأة في علاقتها بحبيبها. ففي هذه الأغنية على لسان فتاة تختبر الحب للمرة الأولَى، تقول بلحن يمتلئ سعادةً ورضًا:

«جرالي إيه من ساعة لما جاني؟ ده أنا بخاف لو ثانية يروح بعيد، ده أنا بقيت بالليل بسمع أغاني اللي قديم واللي نازل جديد. ده أنا بقيت بالبس على كيفه، مابقولش لأ على حاجة بيعوزها وبقيت أشوف كل اللي بيشوفه والتعليمات بالحرف أنفذها، ما هو خلاص سيطر على حياتي ومفيش ولاد غيره باكلمهم، لأ وكمان بينقي صاحباتي طب هاعمل إيه مش عاجبه معظمهم، أنا معاه تلميذة في سنة أولى بس الغريب أنا مبسوطة كده، ويكون معاه على طول هادية وخجولة مع إني أنا في حياتي مش كده»[127].

(127) «واحدة تانية خالص»، دنيا سمير غانم (2014)، كلمات أمير طعيمة، ألحان مادي.

المدهش في هذه الثنائية المتقابلة في الأغاني المدروسة، هو أنه يمكننا رصدها لدى المطربة الواحدة، بحجة تنويع الموضوعات وكسر الملل والتجديد؛ فنجد المطربة التي تلغي كيانها في أغنية مستميتة في الدفاع عن علاقة مؤذية، هي نفسها في أغنية أخرى التي تصون كرامتها قبل حبها.

في أغنية تشتكي المطربة من حبيبها، فتقول: «وهي الواحدة مش بردو أملها في اللي بتحبو يشيلها في عينو طول عمرو ميجرحهاش أنا مهما اشتكي منك مقدرش استغنى عنك واللي مخليني ساكتة إخلاصي وحبي فيك»[128]، بينما في أغنية أخرى تُنشِد المطربة نفسها بعدم اكتراثٍ وتَحدٍّ وتقول: «هو إنت محدَّش قالَّك على قلبتي، في العند تعالى يا معلم ودي حتتي، بتلكِّك آه بتلكك ماشي يا سيدي انا ظالماك، ده محدش عاش تجربة إلا وقوته، والذكي اللي بيستقتل على فرصته، مش فارقة أنا أكون ف عيون الناس مستبيعَة وإنت ملاك»[129].

وهو أمر جِدٌّ مُرْبِك، وبخاصةً مع ظاهرة تقديس الفنانين من النجوم، وغياب الوعي الكافي للتمييز بين ما يتطلبه التنوع في الموضوعات، وما يؤمن به ويدعو إليه الفنانون الذين هم أيقونات يتماهى معها المعجبون. وهو ما بدا جليًّا من التعليقات التي تنهال على الأغنيات من المعجبين، والتي توضح استعداد المعجبين تقبُّل أي شيء يقدمه المطرب/ ة المفضل/ ة طالما هو ليس منافيًا للدين. كأن يعلق معجب على كلمات أغنية من أغاني فنانه المفضل «إيه الكلام الغريب ده يا فنان، بس أي حاجة مقبولة منك»[130].

هـ - **تحقير المرأة وتعنيفها والتحرش بها** مع الأسف تستخفُّ أغانٍ كثيرة ضمن العيِّنة بالمرأة وتُحقِّر من شأنها؛ سواء على سبيل الدعابة أو من باب الاحتواء والتعبير عن الحب أو عن Mansplaining الذي يعكس الصورة النمطية لرجاحة عقل الرجل وضحالة تفكير المرأة. فهناك أكثر من ثلاثين أغنية من العينة، فيها دلالات على التحقير الذي يصل إلى السّبّ، منها على سبيل المثال:

(لأ تلوؤك يلعن أبو شكلِك[131]/ تعرفي تسكتي ولا اسكِّتك؟[132]/ أخلاقها أوطى من چانط

---

(128) «اتقي ربنا فيا»، آمال ماهر (2011)، كلمات جمال الخولي، ألحان محمد محيي.

(129) «سكة السلامة»، آمال ماهر (2014)، كلمات أيمن بهجت قمر، ألحان وليد سعد.

(130) بمراجعة تعليقات الجمهور على أغنية مدحت صالح تعرفي تسكتي: <https://www.youtube.com/watch?v=JEN3zh1Tuw4 >

(131) «سلامونيلا»، تميم يونس (2020)، كلمات تميم يونس، ألحان محمد الفرا - محمد زهير.

(132) «تعرفي تسكتي»، مدحت صالح (2019)، كلمات بهاء الدين محمد، ألحان مصطفى جاد

اللامبورجينى[133]/ على فكرة ناسي إسمك واليوم اللي فيه تكلمنا لو روحتي قولتيلهم إني كنت في يوم حبيبك ما حدّش هيصدقك كله هيمشي ويسيبك[134]/ أنا تاجك وسلطانك[135]/ وقت ماتغلط تتحاسب يسامحها على أي أساس؟[136]/ توحشتك يا مهبولة[137]/ نسيت أصلك[138]/ بطلة العالم في النكد[139]/ لا والله ما بيعك لأرميك ببلاش[140]/ البنت اللي بتستهبل، بهية طلعت مش هي بهية[141]/ الجارية اللي تمنها دينار[142]).

وسأترك هنا كلمات هذه الأغنية بعنوان: «الراجل»[143] لألخص هذه الفكرة:

«عايز أقولّك حاجة إسمعي مني في اللي هيتقال، لما الراجل يتكلم الست متعنْدِش معاه، متقولُّوش حاضر في كلام يتقال تاني يوم تنساه، تفهمه وتقدَّر قيمته لو عايزة تكمل وياه، ماهي لو بتعامله بطيبة وحنيَّة وحب وإخلاص، تاخد عينه وتدَّلع ويصونها وتتشال ع الراس، وقت ما تغلط تتحاسب يسامحها على أي أساس».

كما رصد البحث أغنية غريبة في كلماتها، ظنتها الباحثة لأول وهلة أغنية في حبّ حيوان أليف، تقول كلماتها:

«آه يا بنت القلب يا بنت الحب يا بنت الشوق، آه يا بنت ستين قلب أبيض م الهدوء، أنا نفسي افتح قلبك وادخل واقعد فيه، شوفوا بنت الداية في حلاوتها، بينالي الطيبة في قسوتها، وبدوب في غرورها وشقاوتها، نفسي اعمل قلبي أجمل طوق والفُّه حوالين رقبتها، يا رابطة حياتك بيَّا خلاص أنا نفسي أعرف بس إحساسك دا إيه، دي وفيه لدرجة ماشوفتش كدا زيَّها ف الناس، لما تحس بقرب حبيبها بتجري عليه»[144].

---

(133) «كازانوفا»، محمد رمضان ويسرا الجندي (2020)، كلمات وألحان فرغلي بلاكس، وإسلام شندي وإسلام كنكا.

(134) « إنساني»، محمد رمضان وسعد لمجرد (2019)، كلمات مويزي فرغلي بلاكس شوبوكشي، ألحان مويزي فرغلي.

(135) « أنا تاجك وسلطانك»، محمد عدوية (2018)، كلمات ياسر حسنين، ألحان محمد عدوية.

(136) «الراجل»، رامي صبري (2017)، كلمات وائل توفيق، ألحان رامي صبري.

(137) «مهبولة»، كافون (2018).

(138) « نسيت أصلك»، (2016)، كلمات محمد البوغة، غناء وألحان محمد عبد المنعم.

(139) «بطلة العالم في النكد»، تامر حسني.

(140) «لارميك ببلاش»، نصيف زيتون (2013)، كلمات عادل رفول، ألحان وسيم بستاني.

(141) «البنت اللي بتستهبل»، المدفعجية (2013)، كلمات كنكا، ألحان ديزل.

(142) «الجارية والسلطان»، فريق وسط البلد (2011).

(143) «الراجل»، رامي صبري.

(144) «بنت القلب»، مدحت صالح (2019)، كلمات بهاء الدين محمد، ألحان محمد النادي.

وقد سُئل كاتب الأغنية عن غرابة كلماتها، وما إذا كان قد قصد ما فهمه الجمهور من أنها تعبر عن سَبِّ الحبيبة، وبخاصة حين يخاطبها بقول: «يا بنت ستين قلب»، رد ساخرًا وقال: «إن هذه الأغنية هي «هزار المؤدبين»[145]!

والعنف والتهديد ظاهران بشدة أيضًا في كلمات الأغاني الموجهة إلى المرأة؛ فنجد أن أكثر من 18 أغنية، فيها عنف أو تهديد للحبيبة. كما أن هناك أكثر من 15 أغنية، تتخذ لهجةً آمرة.

(وكلمة وقولتها لعبت مع الأسد.. يبقى استحمل بقى اللي جواك وبان[146]/ أنا أسيب.. ما أتسابش وجريء.. مابخافش، وفي زعلي بلاش تعاندني خط أحمر.. ماتقربش[147]/ قلبي حنين أنا رجولة جدعنة لكن مقولش أنا ع الحاجة إلا مرة[148]/ حابب شوفك كل ظروفك ما تعنيني[149]/ مبارح عصبت عليها[150]/ فكّري منيح لما تحطي ع حروف حبنا نقط[151]/ لآخر مرة هقولهالك كفاياك اعذار، مش دايمًا هنسى وهصفالك[152]/ عشان تبقي تقولّي لأ![153] / شيلي الفكرة من بالك أحلالك ليش بتجيبي المشاكل لحالك[154]/ أنا قولت كلامي وده نظامي ومش باقي كلام أنا مش مضمون أنا ممكن أقلب مجنون لو شوفتك مع غيري يا ويلك مش هابقى تمام[155]).

كذلك فإن هناك من الأغنيات ما يعبر عن فكرة القِوامَة أو الاحتواء الزائف في علاقات غير صحية؛ فالحبيبة بحاجةٍ إلى الأمان والاختباء في حضن حبيبها، وهي طفلة غير مميِّزة، عليه نصحها وإرشادها للصواب، وهي ملك حبيبها؛ يفعل بها ما يشاء، فالحبيب يرغب في رؤية نفسه وفقط نفسه في مرآة عينَي حبيبته:

(شغلك قلبي وعاطفتي وحناني مش رح تفضي لأي شي تاني، قالت حبيبي حلمك

(145) <https://www.elfagronline.com/3766100>.
(146) «لعبت مع الأسد»، عمرو مصطفى (2019)، كلمات تركي آل شيخ، ألحان عمرو مصطفى.
(147) «أنا أسيب ما اتسابش»، عمرو مصطفى (2019)، كلمات تركي آل شيخ، ألحان عمرو مصطفى.
(148) «أنا عربي»، كريم محسن، مصدر سابق.
(149) «ويلك»، جوزيف عطية (2014)، كلمات إميل فهد، ألحان، وسام بوسطن.
(150) «عصبت عليها»، ربيع الجميل (2013)، كلمات فارس إسكندر، ألحان ماهر العلي.
(151) «مجبور»، نصيف زيتون (2017)، كلمات علي المولى، ألحان فضل سليمان.
(152) «كفياك أعذار»، تامر حسني (2018)، كلمات هاني أبو النجا، ألحان تامر علي
(153) «سلامونيلا»، تميم يونس، مصدر سابق.
(154) «جمهورية قلبي»، محمد إسكندر (2010)، كلمات سليم سلامة ، ألحان فارس كرم.
(155) «يا أنا يا مفيش»، تامر حسني (2010)، كلمات أمير طعيمة، ألحان محمد النادي.

عليي صغيرة البيت مدللي شويي، ودخلك متل بيي عليي خاف عشقتك لأنو فيك من بيي.. خايف خون الوعد اللي بيني وبينا خايف اخسرها وإنزل من عينا، تاريها مش منفعلي مبسوطة بردة فعلي، مفتعلي هالزعلي تتولع قلبي بنار[156]/ ولا في كلام ولا حتى سلام غير باستئذان، وخوفي عليكي من حبي فيكي مش زي ما بتقولي علي[157]/ فاكرة كلمة حاضر لما اتقالت وأنا زعلان مش بوستك؟[158]/ احميه من عين الحسود[159]/ البنت اللي إنت بتحلم بيها دلوقتي أهي وياك ومعاك شيلها في عيونك داري عليها علشان مالهاش غير هواك، زي طفلة في إيديك إنت ماسكة ومآمنالك وواثقة إنك بتحبها، مسئولية سايبالك روحها هي إنت بالنسبة ليها بالدنيا كلها[160]/ بيوحشني خوفها كسوفها لما بكون واحشها[161]/ قلب بيدلدق حنان مِـلكي بقى وأنا أدرَى بيه[162]/أريد أگلك اني قافل عليك[163]/ أنت إلي قلبك إلي روحك إلي[164]).

أما عن التحرُّش، فحدِّث ولا حرَج؛ فمعظم كلمات الأغاني التي يعبر بها الرجل عن إعجابه أو حبه للمرأة هي كلمات تعبر في الحقيقة عن تحرشه بها، فهناك جرأة ملحوظة في التعبير عن الإعجاب والحب، فيمكن أن يصف شفاه محبوبته والقبلات التي يريد أن يحصل عليها منها، ويشبهها بالعسل، فهناك أكثر من 15 أغنية تصف جمال المحبوبة وصفًا حسيًّا فجًّا، وأكثر من 23 أغنية تُشبِّهها بقطَع من الحلوى أو الفاكهة وغيرها.

(خدِّك تفاحة[165]/ أويلي يا مَّة من ها شفاته حمرا وتوت هي بوساته[166]/ سكر محلي محطوط عليه كريمة[167]/ بونبونية ساقطة في نوتيلا[168]/ إنتي عنباية وانتي تفاحية وانتي

(156) «عصبت عليها»، ربيع الجميل.

(157) «يا أنا يا مفيش»، تامر حسني، مصدر سابق.

(158) «سي السيد»، تامر حسني (2013).

(159) «ما ارضى عليه»، جابر الكاسر (2015)، كلمات عبد الله الملحم، ألحان جابر الكاسر.

(160) «البنت اللي بتحلم بيها»، محمد الشرنوبي (2019)، كلمات أمير طعيمة، ألحان إيهاب عبد الواحد.

(161) «دي اللي خدتني مني»، محمد عدوية (2011)، كلمات عصام حسني، ألحان ياسر حسنين.

(162) «بالبنط العريض»، حسين الجسمي، مصدر سابق.

(163) «تعال»، علي جاسم ومحمود التركي ومصطفى العبد الله (2018)، كلمات زيدون مؤيد، ألحان علي جاسم.

(164) «بحبك أنا»، آدم (2012)، كلمات أحمد ماضي، ألحان آدم.

(165) «خدك تفاحة»، أنس كريم (2016)، كلمات فادي مرجان، ألحان علي حسون.

(166) «كبيدة»، محمد الشحي، مصدر سابق.

(167) «مهرجان بنت الجيران»، حسن شاكوش وعمر كمال (2019)، كلمات مصطفى حدوتة، ألحان إسلام ساسو.

(168) «مهرجان بونبونة ساقطة في نوتيلا»، حسن شاكوش (2020)، كلمات مصطفى حدوتة، ألحان إسلام ساسو.

فراولية وانتي اشطاية أنا مش خواف وهاكولكو حاف[169]/ وطقي يا حبات التوت من التوتات اللي ع شفافا واللي بياكل بدُّو يموت ويا ويله كل شي عافا[170]/ أكل الحلو بيحلالي والحلو كلو اقبالي[171]).

وتظهر في الأغاني بشدة فكرة الإصرار على اقتناص المحبوبة، والإلحاح في ذلك إلى درجة الغصب (32 من الأغاني على لسان الرجل للمرأة فيها تحرُّش وإصرار أو غصب).

(مش هتبقي لغيري ايوه انا غيري مفيش[172]/ ولا تنغر ولك ما يفيديك باجر ترجع تعض ايدك[173]/ ممنوع غيري يفوت يتحكّم بقلبها قلبها إلي وحدي حتى لو بعيدة[174]).

و ـ **المرأة المادية الانتهازية**، كذلك ظهرت الحبيبة في أكثر من أغنية، كشخصية انتهازية طمَّاعة ومادية، تستغلُّ الحبيب بل ويسهُل عليها خيانته أو تركه من أجل البحث عن الثراء. ففي أغنية Decapotable واسم الأغنية يشير إلى نوعية سيارات فارهة، يشاهد الحبيب حبيبته في سيارة فارهة مع شخص آخر، ويواجهها بكلامٍ قاسٍ «خوني عيشي la vie كيفما بغيتي، منك بزاف ولا نسيتي منك بزاف، رولي ركبي فالحديد كيفما بغيتي منك بزاف، ولا نسيتي منك بزاف، وأنا ربي عليا شاهد أووووييي اووخلي داك الجمل راكد أووووييي أوو»[175]. كما في مهرجان «قلبك بحر مالح»؛ فالحبيبة تركته من أجل «خاتم ودبلة صيني»، وهي بكلمات الأغنية «الحلوة اللي باعتني كانت تبقى حب عمري» ويعاتبها ويقول: «لو كنتي فضلتي جنبي وما رحتيش للأفندي بصيتي للي في جيبه وما بصيتيش لقلبي»[176].

وفي أغنية بعنوان: «**العقلية الشرقية**» يشكو الحبيب طمع والدة حبيبته؛ وفي رأيه أنه يعبر عن حالة عامة في المجتمعات الشرقية، ويدعو لأن يتشارك هو وحبيبته الواجبات الاجتماعية مستخدمًا التعبير الشعبي الدارج «شركة حلبيَّة»[177]. وفي أغنيةٍ أخرى بعنوان: «أنا مش نجيب ساويرس»[178]، وهو رجل أعمال مصري معروف بثرائه، يخاطب الحبيب

---

(169) «يا بنات حلوين»، حودة بندق وتيتو بندق (2017)، كلمات حسن التركي، ألحان حودة بندق.

(170) «حبات التوت»، وفيق حبيب، مصدر سابق.

(171) «عالطيب»، فارس كرم (2015)، كلمات أريج ضو، ألحان سليم سلامة.

(172) «مهرجان بنت الجيران»، حسن شاكوش.

(173) «عفتني»، حسام الرسام (2015)، كلمات يوسف السوداني، ألحان علي بدر.

(174) «هي إلي»، ملحم زين (2017)، كلمات مازن ضاهر، ألحان فضل سليمان

(175) Decapotable، زهير البهاوي (2018).

(176) «مهرجان قلبك» بحر مالح (2019)، الصواريخ دقدق وياسم فانكي.

(177) «الشركة الحلبية»، عامر الزيان (2013)، كلمات عادل رفول، ألحان وسيم البستاني.

(178) «أنا مش نجيب» ساويرس (2020)، محمد قماح، كلمات أحمد مرزوق ألحان محمد قماح.

حبيبته ويقول لها: إنت واحدة Elégante، بتصحِي تاكلي Croissant، عايزة حد معاه Money، ويعيشك عيشةFunny، يخذك Honey Moon معاه Paris، وتتكلموا سوا En Français، ويبقى ميليونير وغني ويعيِّشك في اللي نفسك تعيشي فيه، Non، إنتي فاكراني مين يا Bonbon، أنا مش نجيب ساويرس Pardon، لو فعلاً بتحبيني يا Mademoiselle، مش لازم أجيبلك حاجتك من Channel، أو عربية تكون آخر موديل، أقولك إيه، يالا يا حبيبتي يالا مع السلامة Go to hell.

ز ـ وأخيرًا، **المرأة المترددة متقلبة المزاج**، حيث تنتشر في الأغاني صورة المرأة المترددة التي لا تستطيع اتخاذ قرار، أو المرأة التي هي في حَيْرَة من أمرها دائمًا. بل أكثر من ذلك يظهر اتجاه جديد في بعض الأغاني يسخر من المرأة، واصمًا إياها بتقلُّب المزاج إلى حد تشكيل نمط مضحك لها، هذا الاتجاه يُضخِّم من الفكرة، ويربطها بالتغيرات الهرمونية التي يمكن أن تصاحب أوقات الحيض. فهناك أكثر من أغنية تحمل اسم هرمونات[179] أو هرمونات بنات[180]. وخطورة مثل هذا النمط، أنه يكرِّس هذا الاتجاه ويغذيه؛ وبخاصة على وسائل التواصل الاجتماعي، حتى أضحت هذه الفكرة من المُسلَّمات التي تؤمن بها المرأة قبل الرجل، وتُتخذ ذريعة حتى لا تؤخذ المرأة بالجدية المطلوبة. هكذا أصبحت المرأة مادةً للتندُّر والسخرية والقولبة البغيضة، مثلها مثل قَوْلَبَة الشخصية اليهودية في السينما على سبيل المثال. وأضحت مثل هذه الأغاني وقود هذا الاتجاه، فعلى سبيل المثال، هناك أغنية على لسان مطربة بعنوان: «متلخبطة»[181] تقول:

«أيوه بحبَّك أوي بس مش عايزاك، زعلانة منك بس مبسوطة معاك، مش طايقة أشوفك لكن إنت وحشتني، وبشُكّ فيك لكن حقيقي مصدقاك. حاسَّة إني مش متربطة وحاجات كتيرة وعكسها،من حبي ليك متأكدة، واثقة قوي ومترددة، ومشاعري داخلة في بعضها. علشان كده أنا بابعدك وكمان باقرب ليك أوي، بطمِّن جنب منك وبخاف أكتر وأغير، شايفاك ملاك وبردو شايفة عيوبك كتير، وبقول أنا ملك نفسي وإنت ملكتني، وبشوف الدنيا حلوة طول ما أنا شايفاك بخير».

تلقَّف رواد مواقع التواصل الاجتماعي هذه الأغنية، لتأكيد فكرة ارتباط التقلبات

---

(179) «أغنية هرمونات» لإسلام غالي (2020)، كلمات محمد نصار، ألحان مدين.

(180) «هرمونات بنات»، أورتيجا وأويري (2020)، كلمات كلوشا، ألحان شندي وخليل

(181) «متلخبطة»، أنغام (2018)، كلمات ناصر الجيل، ألحان محمود الخيامي.

المزاجية بتغير هرمونات المرأة في أوقات محددة، حتى تم وضع عنوان لها «**النشيد الرسمي لهرمونات المرأة**»[182].

هناك أمثلة أخرى من أغان على لسان مطربات تدور موضوعاتها حول فكرة محددة طوال الأغنية، وعادةً ما تكون فكرة انتقامية من الحبيب أو ردَّة فعل على ما فعله بها، ولكن في آخر الأغنية تتراجع الحبيبة عما ظلت طوال الأغنية تفكر فيه. مثل هذه الأغنية التي تعلن فيها المطربة عن قرار جريء بخيانة حبيبها ردًّا على خيانته لها، ولكنها في النهاية تتراجع.

«ياللي هزتلي كياني.. فـ عذابي هفكرك هشغل بالك ف ثواني.. واحرم قلبك حناني ياللي هزتلي كياني فـ بعادي هدمرك هخونك هنزّل دموع من عيونك هخونك وهيجي يوم وأشوف جنونك وياما قسيت عليًّا ولسه قلبي عليك، ما هو حد زيك يا أناني أنا من حياتي بطلعك غلطة حياتي إني عشقتك.. حبيت عيوبك وقبلتك، مش هخونك لأني متعودش قلبي فـ يوم يخونك، كل الحكاية حابَّة أشوف دمع فـ عيونك، مش هخونك»[183].

ترتبط بما سبق، فكرة عدم القدرة على المواجهة، سمعنا ذلك في التسعينيات في أغنية للمطربة ماجدة الرومي بعنوان: «بدِّي أقول لك»، التي تشكو فيها عدم مشاركة الزوج لها في أعباء الحياة، وفي همومها اليومية، وتظل طوال الأغنية تستعد لمواجهته بكل ما تحمله من عتب، ولكنها في نهاية الأغنية تتراجع ولا تصرح له بشيء، وتكتفي بأن تعرب له عن اشتياقها له[184]. يظهر هذا أيضًا في فكرة ڤيديو كليب أغنية «برَّه مني»[185]، التي تحاول فيها المطربة التمرُّد على حبيب متسلط وعلاقة مدمرة، حيث تقول كلماتها:

«عايزة أرمي برَّه مني كل شيء يربطني بيك، عايزة ألقى جوًّا مني روحي اللي نسيتها فيك، عايزة أبطَّل كره جسمي لما تستتخني عينك، ولهدومي تكون مرايتي ذوقي مش بسمة عيونك، عايزة أصحابي الخصوصي مش بشر عارفنني بيك، عايزة أبطَّل أعيش براحتك وإنت ثابت زي ما إنت، عايزة ساعتي تدق ليًّا مش عشان انزل اقابلك، عايزه اروح كل الأماكن وإنت ماتكونش الدليل، زهقت من ممنوع ولأ كرهت فيك دور الضمير، كرهت دخان السجاير وإني أخاف أجرح مشاعرك، كرهت تأجيل الخطاوي، علمتني أكره كتير. أيوة دمك صار تقيل، لمستك صبحت روتين، غربتي بتصحى في حضنك، وحدتي هي

(182) <https://www.youtube.com/watch?v=G0TJhkV8Ymc>.

(183) «هخونك»، كارول سماحة (2013)، كلمات كارول سماحة، ألحان محمد يحيى.

(184) «بدي قلك»، ماجدة الرومي (1996)، كلمات هنري زغيب، ألحان جمال سلامة.

(185) «بره مني»، فيروز كراوية (2012)، كلمات رامي يحيي، ألحان محمد رمزي.

الونيس، لو هاموت هختار سنيني وبردو ألوّنها بإيدي، وأول الألوان قراري إني أبيعك.. واشتريني». ونلاحظ صياغة الأغنية التي تُدخلها في إطار الأفكار أو الأمنيات. كما أنه في التصوير، تظهر المطربة مع هذا الحبيب المريض، ولكن لا تنعكس كلمات الأغنية في ديالوغ مثلاً ما بين الطرفين، ولكن الأغنية كلها تدور في مخيلة البطلة، وهي في الواقع ممتثلة للطرف الآخر القوي المستبد(186).

وتُبرز مطربة أخرى عدم القدرة على المواجهة في أغنية بعنوان: «الساعة اللي قبل النوم»(187)، فيها تعيش المطربة حياة موازية في خيالها، تكون فيها نسخة أكثر جرأةً وتمردًا من صورتها الأصلية، حيث تقول:

«الساعة بتاعت قبل النوم دي عندي حياة، كل الأحداث اللي بتوجعني بغيرها وبعيد جوّاها اليوم بالشكل اللي اتمناه، تماثيل الخوف اللي بتحكمني باكسرها، كل التفاصيل بقلبها وحاجات عاجباني باجيبها، وبدخَّل ناس في حياتي وناس ببساطة بسيبها، وبِلفّ الدنيا وباجي وبعيش أحلامي بمزاجي بمسَح من بالي كل اللي مسبب إزعاجي مش باهرب من أيامي بساعة قبل النوم، أنا حابَّة حياتي اللي أنا عايشاها بكل ما فيها متفائلة إن الأحلام دي هتبقى حقيقة في يوم، ومفيش حاجة هتمنعني في يوم أوصل ليها». وإن كانت في نهاية الأغنية، ترسل برسالة أمل في غدٍ أفضل، تستطيع فيه أن تحيا في الواقع ما تمنَّته في أحلامها.

رابعًا: صورة المرأة في الأغاني الداعمة لها

ظهر خلال الفترة محل الدراسة، ما يشبه الطقس السنوي متمثلاً في إنتاج أغنية مدعومة من مؤسسة مهتمة بتمكين المرأة، وذلك إما بمناسبة يوم المرأة العالمي، وإما من أجل التوعية بقضية محددة من القضايا التي تخص المرأة. ووصل الأمر أحيانًا إلى دعم مشاريع غنائية بصورة كاملة موجهة فنّها إلى مثل هذا النوع من القضايا، نذكر مثلاً مشروع «بنت المَصارْوَة» في مصر... تعمل هذه الفرقة الغنائية على إنتاج موسيقى باللغة العربية، تناقش قضايا جندرية تقاطعية متعددة من بينها، التمييز الجنسي والنظام الأبوي(188). ومشروع «غنيٌّ عن التعريف» في فلسطين الذي يُعرِّفه أصحابه بأنه مشروع تجريبي لأغانٍ وُلدت لتتحدى

---

(186) تصوير أغنية بره مني: <https://www.youtube.com/watch?v=k3dx5ruof8s>.

(187) «الساعة بتاعة قبل النوم»، كارمن سليمان (2019)، كلمات محمد فتحي، ألحان طارق شمس.

(188) <https://bit.ly/3lwJKaV>.

الحدود وترفض المفروض، كُتبت لتسأل أسئلة جديدة، ولُحِّنت لتنشُد صورة لمجتمع آخر يتصالح مع جنسانيَّته من خلال ثقافته وتراثه، لغته وموسيقاه[189]. أو منها ما هو نابع من اهتمام خاص من بعض مطربي العينة بقضية معينة، ورغبتهم في إيصال رسالة خاصة بالمرأة في إحدى أغانيهم من دون مناسبة.

تنوعت الموضوعات المتناولة في هذه الفئة من الأغاني المرصودة من تضامن المرأة العربية (أغنية نحن امرأة واحدة)، إلى الحق في التعليم، المشاركة السياسية، العنف والتمييز ضد المرأة، بينما استحوذ موضوع زواج القاصرات أو الزواج بالإكراه على اهتمام صُنَّاع تلك الأغاني، حيث رصد البحث عشر أغانٍ تتناول هذا الموضوع.

من اللافت للنظر، أننا ما زلنا نؤكد قضايا تخطاها الزمن، كأن تؤكد المطربة في أغنية جماعية من إنتاج هيئة الأمم المتحدة للمرأة، أن المرأة العربية «تعلن عن اسمها في قرطاج»[190]، في إشارة إلى تحدِّي طمس هُويَّة المرأة العربية واسمها، وتعريفها إما بأولادها وإما زوجها، على سبيل المثال. أو قضية قيادة المرأة للسيارة؛ فقد تمّ رصد أكثر من أغنية تعلن عن فرحة المرأة السعودية بقرار منحها الحق في القيادة[191]، وأغنية سعودية أخرى أُنتجت قبل هذا القرار، تسخر من العادات المجتمعية التي تكبِّل المرأة بقيود واهية، وتجعلها تحت رحمة أي ذكرٍ كان حتى لو كان طفلاً، وهو ما أوضحه فيديو كليب خاص بالأغنية من خلال مشهد يظهر فيه طفل يقود سيارة لثلاث سيدات[192].

كما نلاحظ أن معظم هذه الأغاني يعرض الموضوع ليس من منطلق حقوقي، بل إنهُ وقع في فخ استعطاف المستمعين، على غرار منطق «أترضاه لأختك» الذي يُحاجَج به من يقوم بالتحرُّش بالمرأة. عادةً ما تحتاج المرأة في هذه الأغاني، لأن تثبت جدارتها أو أن تستدرَّ عطف المتلقين؛ سواء من خلال موضوع الأغنية المأساوي مثل العنف الزوجي أو التحرش أو زواج القاصرات، وتمثيل ذلك من خلال ڤيديو كليب يمتلئ بمشاهد تعنيف للمرأة، وفي معظم الأحيان تنتهي الأغنية من دون تحوُّل في القصة لمصلحتها. وهو ما يُبقي على صورة المرأة الضعيفة التي لا حول لها ولا قوة، والتي تستدعي التعاطف معها والعطف عليها.

---

(189) <http://www.ghanni.net/#about>.

(190) «امرأة واحدة»، مجموعة من الفنانين (2013)، كلمات Beth Blatt Graham Lyle Fahan Hassan، ألحان Jerry Boys Beth Blatt Graham Lyle.

(191) «سقنا»، ليسا (2018).

(192) «هواجيس»، مجموعة مطربات (2016)، كلمات ماجد العيسى، ألحان راشد محمد.

ففي أغنية سميرة مسكينة[193] التي تناقش قضية التمييز ضد المرأة، تظل المطربة تعيد طوال الأغنية مذهبًا يقول: «ياه.... لو كنت جيت راجل ما تديروا فيا هالباطل»... بلحن حزين يقترب من الولولة.

أما أغنية بتستقوَى[194] عن العنف الزوجي، فعلى خلفية مَشاهد ضرب للمرأة من جانب الشريك؛ سواء في البيت أو في الشارع، تتساءَل المطربة موجهةً كلامها إليه « إذا إنت تيجي عليها نجيب مين حد يحميها؟!»، في تكريسٍ لصورة المرأة الضعيفة التي هي بحاجة دائمة إلى رجل يرعاها ويحميها.

وفي أغنيةٍ عن مكانة المرأة في المجتمع، غنَّتها المطربة بمناسبة يوم المرأة العالمي، تعلن بقوة في بداية الأغنية «أنا ببساطة نُصّ الدنيا.. مش محتاجة إني أثبت إن وجودي مهم»[195]، ولكنها سرعان ما تحتاج بالفعل إلى إثبات أهمية وجودها، وتأكيد ذاتها بشكل نمطي معتاد ممزوج بأسانيد دينية من خلال التغني بأمومتها؛ حيث تكمل وتقول: «وقبل ده كله كفاية عليَّا إن ليَّا مكان في الجنة عشان أنا أُمّ»! مُقصيةً بذلك كل امرأة لم تُنجب من الحق في هذه المكانة المجتمعية نفسها، والوعد الإلهي.

خلاصة وتوصيات

تشغل الأغاني حيِّزًا مُهمًّا في حياة الأفراد اليومية، ومن الضروري الوقوف على الرسائل المبعوثة من خلال هذه الأغاني، نظرًا إلى قوة انتشارها وشدة تأثيرها.

لم تواكب الأغنيات محل الدراسة، الحراك المجتمعي في ما يخص قضايا المرأة، أو يمكن القول إن هذا الحراك لم يصل بالشكل الكافي لصُنَّاع الأغاني الذي يجعلهم ينفعلون به، ويعبرون عن قضايا تخصّ المرأة بصورة غير مُقحَمة أو غير مُفتعَلة، أو يجعل الجمهور يتقَّبلها وينفعل بها بالقدر المأمول. وقد رصدت الدراسة بعضًا من الصور النمطية الشائعة في الأغاني، وكيفية أنها تمثِّل وقودًا للتمييز ضد المرأة والتحقير من شأنها، حتى إن الأغنيات الداعمة للمرأة كثير منها يقع في فخ التنميط ويتّبع منهجًا غير حقوقي واستعطافيًا للدفاع عن قضاياها. ما زالت صورة المرأة الطاغية في الأغاني العربية الحديثة صورة سلبية في معظم الأحيان، أو مثالية غير حقيقية في أحيانٍ أخرى.

---

(193) «سميرة مسكينة»، سعاد ماسي (2010).

(194) «بتستقوَى»، سمية الخشاب (2019)، كلمات هشام صادق، ألحان سمية الخشاب.

(195) «نُص الدنيا»، أنغام (2012)، كلمات أمير طعيمة، ألحان خالد عز.

على الرغم من رصد الدراسة تطورًا في الموضوعات المتناولة في الأغنيات وأيضًا بعض الجرأة في التناول، ـ فإنه مع الأسف - قد تمّ التجرُّؤ على المرأة نفسها؛ سواء بالتهكم أو التحقير أو التعنيف من دون أن يثير هذا كله حفيظة الجمهور الذي أضحى يتفاعل بصورة فوريّة وقويّة ومباشرة من خلال مواقع التواصُل الاجتماعي. هناك أغنيات أُنتجت من أجل تمكين المرأة لم يتقبلها الجمهور، إما لكونها صادمة، وإما مباشرة، وإما مُغْرِقة في التهكُّم، ولم تستطع القاعدة العريضة من الجمهور فهمها.

وعليه يوصي البحث بالآتي:

ـ تبنِّي المزيد من الدراسات المُعمَّقة الخاصة بالأغاني العربية الحديثة ومدى تأثيرها في المستمعين.

ـ دراسة لتفاعل الجمهور مع الأغنيات التي تتبنَّى قضايا المرأة؛ سواء كان هذا التفاعل إيجابيًّا أو سلبيًّا، والوقوف على أسباب ذلك.

ـ تبني ورش عمل لتوعية صُناع الأغاني؛ وبخاصة الشعراء منهم، من أجل تحسين صورة المرأة في الأغاني.

ـ تبني ورش عمل لنُقاد الحركة الغنائية من أجل تضمين بُعد النوع في قراءتهم الأغانيَ المطروحة على الساحة.

ـ توثيق أدوار المرأة الشاعرة والمُلحِّنة والموسيقية وتأريخها، وتسليط الضوء على مسيرتها والعقبات التي تواجهها.

ـ الاهتمام بالمشروعات المستقلة التي تحاول كسر الصور النمطية عن المرأة، من خلال تسليط الضوء عليها، ومحاولة إيجاد حلول إنتاجية وتسويقية لاستمرار وجودها على الساحة الغنائية.

الفصل التاسع

صور النساء على الشاشة:
الصور النمطية للمرأة في الدراما

هالة جلال(*)

مُقدّمة: في خطورة خَلْق النَّمَط

عندما نتحدث عن الصورة النمطية للمرأة في الدراما، نعني بالضرورة أنها سلبية، بما أنها «نمطية».

يَلْزَمنا تقديم شرح للجملة السابقة التي تبدو صمَّاء ومُؤكَّدة، وسيبدو التقديم بديهيًّا، بما أننا مضطرون لشرح: لماذا التنميط سلبي؟

بدايةً، يجب أن نذكر أن البشر ليسوا كتلاً ولا أنماطًا، وإنما هم أرواح مُتفرِّدة، مهما تشابهوا في بعض السلوك أو العقائد أو الأحلام. إلا أن كثيراً من الناس يظنون أنها فكرة عملية، تُحاول تجميع البشر في تكتلات، بل يذهب بعضهم إلى التعنُّت ويدَّعي أنها حقيقة؛ ومن ذلك أن معظم السودانيين طيبون، أو أن المصريين خفيفو الظل، أو أن الطفل المنوفي بالضرورة ذكي، أو أن الألمان شعب بأكمله يحترم المواعيد، أو أن جميع اليابانيين عباقرة ومُخترِعون. وهؤلاء الذين يحاولون إيجاد هذه التشابهات المبنية على صُدَف يجتهدون أحيانًا لإثبات افتراضاتها بادِّعاء التاريخ المشترك، أو الوعي الجمعي، أو أي تكِتَة تبدو، لغير المدقق، علمية، وهي غير ذلك.

ولقد انسحب هذا الميل عند بعض الناس لإصدار أحكام شبيهة خاصة بالرجال والنساء، وطبيعتهم المختلفة، وأدوارهم في المجتمع.

(*) مخرجة سينمائية.

جميع المحاولات السابقة ما هي إلا رغبة في فهم العالم وفكّ طلاسم الغرباء لتقليل الخوف من كل ما هو مجهول، وهي أيضًا تسعى إلى تبسيط كل ما هو مُعقَّد واختصاره، إلا أن هذه المحاولات التي بدأت بدوافع بريئة انتهت إلى سلاحٍ مؤذٍ في كثيرٍ من الأحيان؛ لأنها أسهمت في تأصيل العنصرية والطائفية والاضطهاد وتقنينها. فتحولت الأنماط المتداولة في المجتمع عن الجماعات والأنواع، إلى أسلحةٍ تُسْتَخْدَم عند اللزوم للتدمير.

إذًا، لو كانت المأساة عامَّةً: فلماذا يزعجنا بخاصة التنميط ضد النساء؟ لِمَ ننزعج ونشعر بخطر عندما ينتقل هذا التنميط إلى صور تُنتجها الدراما؟

إن النساء من الفئات المُضطهَدَة في مجتمعاتنا العربية، وهذا الاضطهاد تتجلى صوره في تبرير العنف ضدهن، وفي رفض المساواة بينهن وبين الرجال في الحقوق، فنرى المجتمع العربي (وهو قطعًا ليس الوحيد الذي يضطهد النساء، وإنما هو دائرة اهتمامنا هنا) يبرر الخِتَان وضرب النساء ويُسمي القتل جريمة شرف، وغير ذلك.

ومن دون الخوض في أسباب هذه القناعات، علينا أن نُحيِّي كفاح النساء عبر العصور من أجل الحقوق والحريات والمساواة. ولنعترف أن النساء أقدم مَن اضطُهد، وأشرس من كافح، وأنهنّ الأطول نَفَسًا.

نخلص مما سبق، إلى أن خطورة خَلْق النَّمَط تكمن في إمكانية استخدامه كسلاح ضد المُضطهَدين، كما تكمن في قدرته على تشويه الوعي البشري من طريق تزييفه بخلق ذاكرة بديلة عن الواقع.

أولًا: أهمية الدراما وخطورة التنميط في الدراما دون غيرها

إن تكنولوجيا الصور المتحركة هي ابنة القرنين العشرين والحادي والعشرين، وهي التي أصبحت الحاملَ الأساسَ للمعرفة الإنسانية والأخبار والمعلومات والروايات والحقائق والخيال. فلقد تطورت الذاكرة البشرية التي كانت نقشًا على جدران الكهوف إلى كتب مخطوطة، ثم مطبوعة، ثم شرائط صوتية مسموعة، ثم الصور التي بدأت ثابتة ثم متحركة، وأصبح ما ليس له صورة، كأنه غير موجود، أو غير حقيقي، أو لم يحدث، وباتت المعرفة والوعي يتشكلان، إلى حدٍّ بعيدٍ، من طريق الصور المتحركة، والدراما لها تأثير فادح لأنها تخاطب الوجدان.

إذًا، من كل ما سبق نتعرَّف إلى أهمية أن نخلق نمطًا يشكِّل موقفًا أو فكرةً عن النساء على الشاشة وخطورة هذا أحيانًا، وما يدفعنا (كنساء أو كمبدعين أو حتى كمشاهدين لهذه

الدراما) إلى الشعور بضرورة كسر الأنماط أو على الأقل السعي إلى ذلك، ما يعني محاولة تقديم شخصيات ثريَّة متنوعة ومتعددة، وليس قوالب أو نماذج، كأنها رموز تدعم العقود الاجتماعية السائدة، ولو كانت غير عادلة.

لقد خَلَقَت الدراما عبر عصور الإنتاج أنماطًا ثابتةً لكل فرد في المجتمع ولدوره فيه، حدث هذا كما ذُكر وعلى أغلب الظن من أجل التبسيط؛ أي محاولة تقديم الواقع على نحوٍ أسهل، يناسب استيعاب العقل البشري المُجْهَد والكَسُول أحيانًا، والذي ربما يتوقع المتعةَ الخفيفة وليس التفكير العميق عند استهلاكه للدراما.

لكن السؤال الجوهري هو: مَن يخلق النمط؟ ومَن يحافظ عليه ويقاوم التنوُّع والتفرُّد؟

أحيانًا، تكون الدوافع إلى الحفاظ على القيَم والأعراف دوافع طيبة، لأنها تحمي المجتمع من التفسُّخ وتُقَنِّن النزاعات، لكن في أحيان أخرى، يتمادى الخائفون من تفسخ المجتمع، ويبدأون بسحق الفرد لأنهم تحولوا إلى أصحاب مصالح. هنا تبدأ نقطة التحول، بلُغة الدراما، في أي مجتمع من كونه محميةً للأفراد جميعًا، ليصبح مَحْرقةً للمُتَفَرِّد أو المختلف، وعلاقة هذا الأمر بالتنميط وثيقة لأن خلق أنماط للأفراد والأدوار الاجتماعية يُسهِّل التحكُّم والهيمنة، واستخدام الدراما كان بدهيًّا لأنها الوسيلة الأحدث والأكثر عصرية.

هكذا حاولت الدراما من خلال كثيرٍ من المبدعين من جانب، وبوساطة معظم أصحاب قرارات الإنتاج من جانبٍ آخر، خَلْق كودٍ اجتماعي على الشاشة، يعزز القيم السائدة في المجتمع لضمان عدم التصادم مع أصحاب النفوذ فيه، الذين هم مَن اخترعوا هذه القيم أو استفادوا منها، كما أوضحنا.

ومن المرجح أن الإجماع على فكرة عدم التصادم مع أعراف المجتمع السائدة، ولو كانت غير عادلة، سببه الأول تجنُّب الخسارة المالية وضمان النجاح الجماهيري كما ضمان الحماية. وفي هذا الإطار، ظلت محاولات الثورة على «الكود الاجتماعي» قليلةً وغير جماهيرية.

وساعد هذا على انجراف الدراما لتقديم منتجات سهلة مُعَلَّبة ممتعة للمشاهد، لأنها لا تستفزُّ قناعاته، ولا ما تَعَوَّد عليه، وإنما تعيد إنتاج ما اتفق الجميع ضمنيًّا على أنه سليم أو بالأحرى مألوف.

إضافةً إلى أن الصورة المتحركة التي تحكي رواية درامية أثبتت، كما ذكرنا، أن لها تأثيرَها الفادح في شعور المتلقي ووجدانه، وهو ما دفع كل أصحاب المصالح والمخاوف في المجتمع، إلى حماية القيم السائدة من تأثير هذه الصورة ومنعها وحجبها، إذا لَزَم الأمر.

لكن كل ما سبق يبدو بدهيًا، وقُتِل بحثًا. إذًا، لماذا نُعْنَى بصور النساء النمطية ونسعى إلى تغييرها بما أن صورة الطبيب نمطية والمقاول والضابط والمهندس والأب والفقير والخواجة وغيرهم؟ هذا لأن تنميط النساء على الشاشة خطر، لكن كيف؟ ولماذا؟

لأنه إذا عُرِض كأنه اتفاق اجتماعي ما سمّيتُه سابقًا « كودًا»، تحَوَّل إلى رخصة يمكن استخدامها؛ أي أنه يُسهِّل ويمرِّر، ويجعل بمثابة «حلال» أن تُعنَّف المرأة، على سبيل المثال. والمقصود بالمرأة هنا المرأة في العموم؛ سواء أكانت زوجةً أم ابنةً أم أمًّا أم عازبةً أم طالبةً أم فتاةَ ليلٍ أم فنانةً أم كاتبةً أم طبيبةً أم مهندسة أو غيرهنّ.

أما العنف، فإنه كل الأشكال المعلومة؛ بدايةً من السخرية والتهكم على المرأة والحط من شأنها إنسانًا، والتضحية بها، وقَوْلَبتها في أدوار معينة مُنْتَظَرَة منها كي تحصل على الاعتراف والتقدير، ودفعها إلى التضحية بنفسها وبكل رغباتها كي تصبح مقبولة، وحرمانها من حرية الاختيار، ونزع أهليَّتها، كأنها قاصر ولو لم تكن، مرورًا بالتحرُّش اللفظي والجسدي بها، والذي يُصَوَّر، كأنه فعل مضحك أو ادِّعاء أنها تتمنَّاه في سرِّها، وصولاً إلى ضربها واغتصابها، وحتى تسمية قتلها بأنه «شرف» في الأفلام والمسلسلات، وليس فقط في اللغة. هذا إضافةً إلى تصوير كل الجرائم السابق ذكرها ضدها، كأنها أفعال محمودة تُدَعِّم المجتمع كله وتحافظ عليه وتحمي الفضيلة؛ لأن النساء صُوِّرن كأنهن مصدر الشر أو الغواية وهنّ الضحايا المرجَّح التضحية بهنّ، كي يستقر المجتمع كله.

هكذا نواجه كارثة أن الصورة النمطية للنساء على الشاشة، عكست مصالح التسلُّط المنتشرة في المجتمع ودعمتها، ولو من دون قصد، حين مررتها بعادية وتكرار وإصرار. أي أن الدراما أدت دورًا في خلق أُلفة مع ظلم النساء، حين دعمت التنميط.

مع ذلك، لا يمكن أن ننكر أن بعض المبدعين بسبب وعيهم الإنساني أو انحيازهم للحرية والمساواة، ودعمهم للحركات النِّسْوِيَّة كحقٍّ أصيل ولو كانوا رجالاً، وكثير من النساء المبدعات، قدموا صورًا مختلفة للمرأة، حاولت كسر النمط.

هكذا نتعرَّف ونعترف أن كسر الأنماط التي تخلقها الدراما مطلب إنساني؛ لأنه لم يعُد فقط يقلِّل من القيمة الفنية للعمل الذي يبدو تافهًا وسطحيًا، ويخطب ودَّ أصحاب المصالح في المجتمع، وإنما هو أيضًا بصورة حقيقية، قد يعرِّض النساء للخطر.

من دون مبالغةٍ في تقدير تأثير الدراما، إلا أنها القرينة التي تُسْتَخدم لدعم «الجاني لسحق الضحية» بلغة القانون، أو على الأقل تبرير أفعاله ضد الضحية.

كل هذه الصور التي أُنتجت لتمرير قهر النساء تخللتها صور أخرى قدمت نماذجَ مغايرةً، في محاولةٍ للدخول في نقاشٍ بصري، وليس فقط حول المضمون.

وهذه إشكالية أخرى، وسقطة كبيرة أننا حين نتحدث عن الدراما نعتني بالمضمون ونهمل ما هو بصري، وبينما أن التأثير البصري للدراما أعلى من المضمون في أحيانٍ كثيرة، إلا أن معظم النقاشات دارت حول مضمونها وأغفلت الشكل تمامًا. **إذًا، علينا أن نتأمل** الشكل والمضمون في علاقتهما المتضافرة.

كذلك، نتأمل قصص النساء وكيف أُثيرت بعض مشاكلهن على الشاشة. ثم نتأمل أدوار الرقابة كمؤسسة قانونية، إضافةً إلى الرقابة الذاتية للفنان. ثم نتحدث عن الصوابية كسلاحٍ ذي حدَّيْن، كي نتمكَّن من رسم صورة كاملة للمشهد، داعمين حرية الإبداع وحرية النساء وحقوقهن معًا.

1 ـ شكل البطلة وملامحها

هل قَدّمَت الدراما سواء في السينما أم التلفزيون بطلة جعداء الشعر؟ الإجابة: لا.

كما أن جميع البطلات لهن ملامح متشابهة، كلهن متوسطات أو قصيرات القامة رشيقات القوام. بدايةً من فاتن حمامة حتى منى زكي، حتى إن السيدة «ليلى فوزي» في أحد تصريحاتها للإعلام قالت يومًا: «إنهم أسندوا إليّ أدوار الشر، لأن قامتي طويلة». أما «كوكا» البطلة الوحيدة السمراء، فإنها أنتجت لنفسها ولم تتكرر تجربتها. ولم نرَ قطّ بطلة سمراء على الشاشة بعد «كوكا»؛ أعني سمراء ملامحها جنوبية أو نوبية، لا بطلة سمراء ولا بدينة ولا طويلة ولا شعرها مُجَعَّد.

لقد خَلَق هذا على مر العصور صورةً مُوَحَدةً للفتاة التي تُحَبُّ في الدراما، وتلك التي تستحق الاحتفاء بها والتماهي معها من جانب الجمهور، ودارت كل الحواديت في السينما والتلفزيون حول بطلات لهن الصفات الجسمانية نفسها.

المدهش أن هذا الأمر حدث من دون اتفاقٍ مكتوبٍ أو قرارٍ معلَن، وإنما مرّ هكذا عبر السنوات الطويلة التي زادت على المئة في السينما، وقاربت المئة في التلفزيون.

2 ـ صفات البطلة

يجب أن تكون البطلة الدرامية طيبة وراضية ومتسامحة، وفيَّة وخَجُولة وهادئة الطباع، كي تستحق الحب، وتحمل قيَم المجتمع في قلبها، وكأن القيم والأعراف ملامح شخصيتها.

وإذا حادت في الدراما عن هذا، فإنها تتوب وتعود لصوابها قبل نهاية الفيلم، أو تموت في نهايته.

ليس من بطلة لا تحب العلم، أو غير متدينة، وإذا عارضت فكرة الزواج مثلاً، فإنها تُغَيِّر رأيها فورًا حين تقابل البطل (النمط). تحلم بالأمومة دومًا، ولا تقيم علاقات خارج الزواج. مطيعة تنتظر الزواج والإنجاب بفارغ الصبر، لأن المرأة المكتملة، وفقًا للنموذج زوجة وأُمّ، وليست سيدة عزباء.

إذا تَرَمَّلت المرأة لا تتزوج مرة أخرى، وهي مثالية لأنها مضحية، وأولادها أطباء ومهندسون ناجحون، لأن فشلهم تهمة لها. كما يجب أن تكون امرأةً خارقةً، إذا قررت العمل، لأنها سترعى البيت والعمل بالكفاءة نفسها، أو تتنازل عن العمل، لأن البيت أَولى، والأمومة ورعاية الزوج رسالتها الأولى.

المدهش أن بعض الفنانين اضطهدوا مهنتهم وأنفسهم، وقدموا نماذج لسيداتٍ تنازلن عن عملهن في الفن من أجل الزواج أو الأمومة، كأنه لا يمكن الجمع بين الزواج والأمومة والعمل، بالفن. ومن هؤلاء، ليلى مراد في فيلم «حبيب الروح»، ووردة في فيلم «حكايتي مع الزمان»، وسعاد حسني في فيلم «عائلة زيزي».

كما قُدِّمت نماذج لمحاولات الاستقلال على أنها اضطرار أو خطأ في التقدير، ترجع عنه البطلة في النهاية، بعد أن تدرك أنها كانت مخطئة، على سبيل المثال: مديحة يسري في فيلم «لأفوكاتو مديحة»، ولبنى عبد العزيز في فيلم «أنا حُرَّة»، وفاتن حمامة في فيلم «الأستاذة فاطمة»

كما أن الأفلام لم تتعاطف مع الحب، وإنما دَعَّمت الزواج وتسامحت دومًا مع خيانة الأزواج، ولم تسامح أيَّ سيدة على الخيانة الزوجية؛ فانتحرت نادية لطفي في فيلم (الخائنة)، وقُتِلَت سعاد حسني في حادث سيارة في فيلم (الحب الضائع)، على الرغم من أنه كان هناك خيار آخر بانفصال حبيبها عن زوجته، ووقوع طلاق مع هذه الأخيرة بشكلٍ بسيط، بما يعبر عن انتهاء الحب بينهما، ويُعلي قيمة الوفاء من دون حاجة إلى هذه النهاية التعيسة. إذًا، كي نُلَخِّص كيفية تقديم صورة المرأة على الشاشات، نقول إن الدراما خلقت للمرأة نموذجًا معينًا، إذا حادت عنه استحقت العقاب.

3 ـ قصص النساء على الشاشة

معظم القصص هي قصص البطل الرجل الذي تصاحبه حبيبة امرأة، عدا بعض الأفلام والمسلسلات التي يمكن عدُّها، والتي سنذكرها على سبيل الاستثناء، كي نتمكن من توضيح كيف أن الأغلبية العظمى، ليست كذلك.

هذه الملحوظة تؤكد أيضًا مَلمَحًا جديدًا من ملامح التنميط المرتبط بالأكواد بين المجتمع والفن، وما يُتَوقَّع من الفن كدور. هذا الملمح هو أن الفتاة الصغيرة ليس لها همٌّ شخصي مستقل عن همِّ الرجل؛ سواء أكان حبيبًا، أم أبًا، أم أخًا، أم زوجًا. أما المرأة الأكبر سِنًّا، فإننا قد نسمح لها برواية قصة عن نفسها، شرط ألَّا تُخلَّ بالاتفاقات والأكواد، وتحكي قصتها داخل الإطار المرسوم.

هل قدمت الشاشة حقًّا، قصص النساء؟ هواجس النساء؟ أحلام النساء؟ مخاوفهن؟

أم كانت هذه القصص تُصَوِّر أفكار الرجال عن النساء؟

ستبدو هذه القراءة للأفلام قاسية، وكأن كل تراثنا قبيح، إلا أن هذا ليس صحيحًا ولا هو المقصد، وإنما التأمُّل والتحليل، هما هدف هذه القراءة للشخصيات النسائية على الشاشة وقصص النساء؛ حتى نتمكن من دعم التنوُّع وحرية الإبداع، بما قد يُمكِّننا من إنتاج صورة عادلة عن المرأة.

أ ـ صورة الحبيبة

(1) أفلام فاتن حمامة: إن فاتن حمامة التي رسَّخَت موقعها، سيدةً للشاشة العربية، كانت تحب البطل وتضحِّي من أجله وتتحمل غضبه وتُسَامِحه، حتى دخلت في فئة عمرية مختلفة؛ فبدأت تتحول الأفلام التي هي بطلتها إلى قصتها هي كامرأة، على سبيل المثال: الباب المفتوح، والطريق المسدود، والحرام، وأريد حَلًّا، وغيرها.

إلا أن تقديم قصة امرأة لم يغير كثيراً في مسألة كسر النمط؛ فهي محتفظة بملامح البطلة المتفق عليها بين الكود الاجتماعي والفن. كذلك لا تخرج أبدًا عن شروط الرقابة الاجتماعية؛ فهي الجميلة وفقًا لمعايير الاتفاق غير المُعلَن، قصيرة ملساء الشعر منخفضة الصوت، صابرة راضية على البلاء، وتموت في نهاية القصص التي تخرج فيها على الناموس، ولو كانت ضحية مثلما حدث في فيلم «الحرام». تقبل الحب في النهاية، وترجع في قرارها في نهاية «الطريق المسدود»، وتتلقى الضرب بالحذاء من والدها، وتتدرج في العمل العام

كي تستحق الحب في «الباب المفتوح»، لأن ارتباطها بقضية الوطن الكبرى هو ما يجعل لها قيمة، وتضحِّي من أجل أولادها في «إمبراطورية ميم»، وهكذا...

(2) أفلام شادية: ظلت شادية هي حبيبة البطل مدة طويلة أيضًا، حتى دخلت فئة عمرية أخرى، ولم تخرج قطّ عن الكود الاجتماعي، حتى إنها كانت دائمًا مُضَحِّية بسعادتها كأُمّ، كما قُتِلت في نهاية كل فيلم، أدت فيه دور فتاة ليل، أو أقامت علاقة خارج إطار الزواج، ولو نتيجة حبّ. وتسامحَت مع الضرب والاستغلال والخيانة، وظلت ضحيَّةً ونموذجًا للمرح، حتى في أحلك الظروف، وتصبر على البلاء لتقف حاملةً نمط المرأة التي يرضى عنها الرجال دومًا.

(3) أفلام ماجدة: حاولت ماجدة، مثل بعض الفنانات، الإنتاج بنفسها كي تتمكَّن من تقديم أدوار ربما لم تكن تُكتب لها، ولديها بالفعل محاولات لتقديم روايات للشاشة تحاول حكي قصص نساء، إلا أنها لم تُصِب نجاحات جماهيرية مرجوَّة، كذلك لم تكن مكانتها في قلب الجمهور تساوي مكانة فاتن حمامة مثلاً. هذا إضافة إلى أنها حافظت إلى حدٍّ بعيد على الإطار والكود الاجتماعي، كي تمُرِّر هذه القصص على الشاشة، وراوغت بحرصٍ عند مناقشته والتساؤل عن مدى عدالته.

(4) أفلام سعاد حسني: تنتمي سعاد إلى جيلٍ أصغر آخر غير جيل فاتن حمامة وشادية. في بدايتها أيضًا، أدت أدوارًا تحمل كلها الأكواد الاجتماعية، وبدأت تحاول كسر النمط في عدة أفلام، إلا أن نهايات الأفلام أدخلت كل القصص في أُطُر المجتمع الخاصة بالزواج والعلاقات الإنسانية ومستوى التمرد الذي يُسمح به للفتيات؛ ففي فيلم «الثلاثة يحبونها»، تعرَّضت للاغتصاب، لأنها كانت مرحة تخالط الرجال بثقة في أخلاقهم. وفي فيلم «للرجال فقط» تنكرت هي ونادية لطفي في زِيِّ رجال؛ كي تتمكَّنا من العمل في موقع في الصحراء في عملٍ شاقٍّ لا يناسب إلا الرجال، وتثبتا كفاءتهما، لكن الفيلم انتهى بالزواج من الأبطال، وكأن الغرض كان الإثبات لمجرد الإثبات فقط، من دون تغيرٌّ حقيقي في الشروط الاجتماعية.

في فيلم «خلِّي بالك من زوزو»، قدمت سعاد حسني قصة مختلفة عن أحلام فتاة ظروفها خاصة، لأنها ابنة راقصة. وظل هذا الفيلم يُدينه كثيرٌ من القطاعات المثقفة في الجمهور، على الرغم من نجاحه الجماهيري، لأنه قدَّم قصة شخصية منفصلة عن قضايا الوطن الكبرى، على الرغم من أن هذا اتهام لم يُوَجَّه مِن قَبل، ولا مِن بعد، لأيِّ قصة شخصية لرجلٍ على الشاشة.

(5) أفلام نجلاء فتحي: حاوَلَت نجلاء فتحي تقديم قصص مختلفة، وتأدية أدوار مختلفة، واضطرت مثل من سبقنها من البطلات، اللاتي حاولن تقديم قصص للنساء مختلفة، إلى دخول تجربة الإنتاج.

ونجد لها أدوارًا، مثل بطولتها فيلم «دمي ودموعي وابتسامتي»، صحيح أنها حافظت فيه على الكود الاجتماعي بعدم التزوُّج من الحبيب في بداية الفيلم لأنه فقير، وفي النهاية لأنها حادت عن طريق الفضيلة، إلا أنه يُحسب لهذا الفيلم، أنه لم يعاقب البطلة بالموت، كما فعلت جميع الأفلام الأخرى التي اختارت فيها البطلات هذا الطريق.

(6) أفلام هند صبري: قدَّمت هند صبري أشجع الأدوار؛ فعلى الرغم من التزامها بالإطار، فإنها أكثر من أدت على حافته، بمعنى أنها لم تقُمْ بما يُعْرَف بالإغراء، كي لا تقدّم نمط الغواية الشائع، إلا أنها قَدَّمت أدوارًا في أفلام مثل «مَلِك وكتابة» من إخراج كاملة أبو ذكري، و «لعبة الحب» من إخراج محمد علي، إضافَةً إلى بداية أكثر جرأةً في تونس في فيلم «صمت القصور».

ب ـ صورة الأم

ـ أدوار كريمة مختار وفردوس محمد: قدَّمت كريمة مختار على مَرِّ العصور نمطًا لأُمٍّ موجودة في مُخيِّلة الرجل المصري عن أمِّه. وأعادت تدوير ما قدَّمته فردوس محمد وهو دور لا يُشبه حتى الدور الحقيقي للأم، ولا يعكس مستوى العنف الذي قد تمارسه الأم على أولادها، أو يبرز تَدَخُّلها في شؤونهم، واندراجها في سوق العمل للمشاركة في الإنفاق على البيت أو التَكَفُّل به منفردة. وإنما تمّ خلق نمط مُحبَّب لطيف لسيدة منزل تطبخ وتتسامح ولا تعمل، وبريئة كأنها تربَّت في صندوق. وقد أدت كريمة مختار، كممثلة قديرة، هذا الدور الواحد في جميع الأفلام والمسلسلات على مر العصور بمهارة لتُرسِّخ، بوعيٍ أو من دون وعي، نوعًا من العلاقة يمثّل في الواقع تحديًا كبيرًا للأمهات ويُمَرِّر قهرهن ويبرره، إذا لم يشبهن النموذج.

ج ـ صورة الحماة

ـ أدوار ماري منيب: لا داعي لإعادة ذِكْر أن هذا النمط الذي أضحكنا جميعًا، وجعلنا نحب هذه الفنانة الموهوبة وهي تؤديه، رَسَّخ إدانة الحموات وعَمَّم النظرة إليهن، وأدان وضع الحماة، بلا أي سند واقعي ولا عادل.

د ـ صورة الزوجة التي تستحق الخيانة

أدت سناء مظهر دور الزوجة التي تستحق الخيانة في فيلم «أغلى من حياتي»؛ كذلك أدت سهير البابلي في فيلم «أميرة حبِّي أنا» دور زوجة متسلطة سخيفة؛ ما يعني أن زوجها من حقه أن يقيم علاقة خارج إطار الزواج، من دون أن يفكر في الانفصال، بحجة دعم الأولاد أو الأسرة، وكأن الأولاد والأسرة هكذا يُدْعَمون.

4 ـ أفلام حاولت تقديم قضايا النساء إلا أنها انحازت للرواية الذكورية

أ ـ قضية العمل

(1) الخيط الرفيع ـ فاتن حمامة: هـذا الفيلـم الـذي بـدا منحـازاً لأزمـة سـيدة، وقـع مـرة أخـرى في فـخ الروايـة الذكوريـة، وقـدَّم سـيدة أُدينـت جميـع اختياراتهـا المتعلقـة بالحـب والخاصـة بالاعتـماد عـلى رجـلٍ لتأمـين مسـتقبلها وتُرِكـت وحيـدةً في النهايـة، والفيلـم يُدينهـا، أو عـلى الأقـل يُـبرِّر تركهـا وحيـدة.

(2) العُشّ الهادئ ـ برلنتي عبد الحميد: هـذا فيلـم قـدَّم مشـكلة رجـل عَطَّلتـه الأسرة عـن الراحـة والتقـدم في العمـل، وبـدا كأنـه يعـرض محنـة امـرأة لا تسـتطيع التوفيـق بـين عملهـا والحـب وطفلهـا وكأنهـا مسـؤوليتها منفـردة.

(3) فطين عبد الوهاب ومحمد خان: هما مخرجان اختارا أن ينحازا لاختيارات النساء وتعاطفا معهنَّ وحكيا قصصًا وهمومًا نسائية على الشاشة، لتقف بعض أفلامهما، كراياتٍ مُتفرِّدة في وجه طوفان النمط الذي ساد سنواتٍ؛ فلقد قدَّم فطين عبد الوهاب كثيراً من الأفلام التي دَعَّمت السيدات، وعلى سبيل المثال وليس الحصر «الآنسة حنفي» لإسماعيل ياسين، و«مراتي مدير عام» بل و«عفريت مراتي» لشادية. وقدم محمد خان «أحلام هند وكاميليا» لنجلاء فتحي وعايدة رياض، و«موعد على العشاء» لسعاد حسني، و«سوپر ماركت» الذي أنتجته نجلاء فتحي لمحمد خان، وأدت فيه دور البطولة.

(4) إيناس الدغيدي وهالة خليل: هالة خليل، كـأول من كتبت أفلامها بنفسها، تحاول حَكيْ قصص النساء في حدود ما تسمح به المؤسسات الرقابية الرسمية وغير الرسمية، وهي قد تقف في مواجهةٍ غير مُعلنَة مع مخرجة، مثل إيناس الدغيدي التي اختارت قصص نساء باحثات عن التنافس والتفوق في دوائر الرجال مُتَبنِّيَةً الخطاب الذكوري ومحاولةً التفوق في الأُطُر التي وضعها الرجال لشروط الحياة، في حين أن قصص النساء في أفلام هالة خليل، أقرب إلى الروح النسائية أو النسوية.

أما عن الغواية والإغراء، فإن هناك أدوارًا وصفت بالإغراء للإشارة إلى أن البطلة تلبس لباسَ بحر، أو تُقَبِّل البطل الذي تحبه، أو تخفف من ملابسها، وكانت تسمية إغراء لجذب الجمهور، لكن أيضًا وفقًا للكود الاجتماعي، كانت تحمل إدانةً مستترة لهذا الاختيار.

بطلات مثل: مديحة كامل، وناهد شريف، وسهير رمزي اتُّهمن أو سُميت أدوارهن بهذا الاسم، في حين أن الأفلام كانت أيضًا تدور حول قصص رجال أدت هؤلاء النساء في حياتهم دور الغواية، وهي التهمة الثابتة على المرأة في الدراما.

ب ـ قضية الإجهاض

هي إحدى القضايا التي تؤرق النساء في العالم، وكذلك في المنطقة العربية، وقطعًا، فإن موقف الدين يؤرق النساء أيضًا، إلا أن الدراما العربية اختارت الإدانة بغَضِّ النظر عن الملابسات، كما اختارت أن تقتل جميع البطلات في نهاية أي فيلم طالما أجهضن أنفسهن، في إعلانٍ واضحٍ أن المرأة لا تملك جسدها.

حتى إن فيلم «المراهقات» لماجدة الذي بدا يناصر قضية الحرية، قتل أيضًا الشخصية الثانوية التي أقامت علاقة خارج إطار الزواج، بعد أن حاولت إجهاض نفسها، خوفًا من الفضيحة «زيزي مصطفى»، وذلك على الرغم من أنها لم تكن عاهرة، وإنما مجرد مراهقة أحبت بإخلاص شابًّا، جاء ليتزوجها.

يُسْتَثْنَى مما سبق فيلم وحيد «الحكم آخر الجلسة» بطولة بوسي وإخراج محمد عبد العزيز؛ إذ أجهضت السيدة نفسها بل وعقَّمت نفسها لمَّا علمت بتوارث عائلة زوجها مرضًا يشوِّه الأطفال ويُودي بحياتهم. هي لم تطلب الطلاق، كي تنجب من زوجٍ آخر، كما هو متعارف عليه، لأنها تحب زوجها وتريد الحياة معه، ولو من دون أطفال.

لم يناقش أي فيلم إطلاقًا القضية بصراحة، لا من منظور ديني ولا أخلاقي ولا حقوقي، بل اكتفت الأفلام بتأكيد الكود بين الشاشة والمجتمع، وأن هذا الأمر لن يمرَّ، وأن كل بطلة ستقوم بهذا، سوف تموت في الفيلم، كأنها رسالة ضمنية، علمًا بأننا في أرض الواقع نعلم جميعًا أن الإجهاض يقع كثيراً ولو اضطرارًا، وليس الأمر مقصورًا على العلاقات خارج إطار الزواج، بل على العكس من ذلك؛ إذ يتفق كثير من الأزواج على الإجهاض، بسبب الضيق المالي أو الأمراض أو أي أسباب أخرى، إلا أن المحافظة على النمط على الشاشة، ظلت غاية مهمة للجميع.

ج ـ قضية العنف ضد النساء

كيف نحكي عن العنف وهو منتشر ومدعوم ومُتفشٍ ومُبَرَّر...؟

في الشارع، إذا ضرب رجل امرأة وتَدَخَّل أحد المارَّة لإنقاذها، يبتعد فورًا إذا قال له الضارب إنها زوجته أو ابنته أو أخته. هذا الكود نُقِل إلى الشاشة كما هو، بل وبصورةٍ أسوأ لأن جميع البطلات اللاتي أحببناهن ضُربنَ مرة واحدة على الأقل في فيلمٍ ما، وهذا شيء مدهش، وفي كل مرة لو كان من ضربها أبوها أو زوجها أو حبيبها... فإن الفيلم كان يُقَدِّم موقفه كأنه مقبول، بل إن كثيراً من المُعنَّفات على الشاشة سامحن الضاربين ورجونهم ألاَّ يتركوهن.

لم تُقَدِّم السينما فيلمًا واحدًا يدين ضرب الأب بناته أو زوجته، لم يُدَن العنفُ ضد المرأة قطّ بوضوحٍ وجلاء، بل بُرِّر على الدوام، باستثناء الاغتصاب والتحرُّش والقتل، على الرغم من توزيع المسؤولية بين الجاني والضحية، مثل قَتْل هنادي في «دعاء الكروان»، وقتل البطلة في فيلم «المغتصبون»؛ وكذلك اغتصاب البطلة في فيلم «الثلاثة يحبونها» السابق ذكره.

إلا أننا يجب أن نذكر أن فطين عبد الوهاب هو المخرج الوحيد وشادية هي السيدة الوحيدة ورشدي أباظة هو الرجل الوحيد، الذين قَدَّموا شخصية زوج أحجم عن رد الضرب لمَّا بادأته زوجته بالضرب في فيلم «الزوجة 13».

ثانيًا: في مسألة الإنتاج

1 ـ المجتمع المدني وإسهامُه

هل أنتجَ إسهام المجتمع المدني أفلامًا أجمل، أم أفلامًا حملت رسائل مباشرة حَيَّرت الجمهور الذي أدرك أنها في الحقيقة خارج عقود المشاهدة وأكوادها؟

وهل ما جعل هذه الأفلام بعيدة من النجاح الجماهيري هو صدمة الجمهور وحيرته، أم مباشرة الرسائل التي قَدَّمَتها؟ .

إن أنس طُلبة ومحمد دياب في فيلمَيْ «بين بحرين» و«678»؛ وكذلك يسرى نصر الله في «احكي يا شهرزاد»، من النماذج الدالة في هذا الخصوص.

2 ـ على صعيد الإنتاج التلفزيوني

ظلت المسلسلات بالطبع تحافظ على ما سميناه الكود الاجتماعي، بحكم دخول التلفزيون إلى المنازل. إلا أن هناك محاولات جريئة نادرة لتقديم قضايا النساء خلَّفت علامات.

يُعدُّ مسلسل «هي والمستحيل» الذي كتبته فتحية العسال وكانت البطولة فيه لـ صفاء أبو السعود، من أكثر المسلسلات التي تناولت قصة نسائية، وقدمتها بتعاطف مع أزمة البطلة، ولم تُدِنَها وفقًا للكود الاجتماعي.

ثم مرت عقود قبل ظهور كاتبات شابَّات، مثل مريم نعوم، قدمن بطلات لديهن أزمات درامية غير ذكورية، مثلما شاهدنا في مسلسل «سجن النساء»، على سبيل المثال وليس الحصر.

إلا أن الإنتاج التلفزيوني في العموم بحكم طبيعته ما زال يدافع عن الأكواد الاجتماعية بشراسة أشد.

ثالثًا: إطلالة عربية

1 ـ السينما التونسية

كانت السينما التونسية من أوائل «السينمات» العربية التي تبنَّت قصص النساء واتُّهِمتَ دومًا بأنها تخاطب الغرب، إلا أن هذا كان بسبب خروجها عن الكود المتفق عليه، فعُدَّت مارقة، واتُّهِّمَت بالنشوز، على الرغم من تقديم أفلام رفيعة المستوى في كثير من الأحيان.

2 ـ السينما اللبنانية

تقف السينما اللبنانية الشابة في مكانة أكثر عصرية، بمعنى غير كلاسيكية، وقد يكون السبب في ذلك هو أن صُنَّاعها شباب كذلك سيدات، فقد قدَّمت نادين لبكي قصص النساء على الشاشة بعصرية وحياد، وأنتجت صورًا أكثر عدالةً عن صورة المرأة النمطية.

3 ـ السينما الفلسطينية

قدمت السينما الفلسطينية أفلامًا متنوعة عن النساء، إلا أن القضية المحورية، حتى بشأن قضايا الشرف أو العنف، ظلت على هامش القضية الكبرى الخاصة بأزمة الوطن.

رابعًا: السينمائيات الشابّات

إن التراث الدرامي قديم وطويل، والإنتاج غزير والمحاولات أيضًا كثيرة ومتنوعة، سواء تلك التي تحافظ على الموروث أو تلك التي تتمرد عليه، إلا أنه مما لا شك فيه أن تغير العصر ومرور الزمن أيضًا في صالح زيادة الوعي وإنتاج صور عادلة للنساء، أو بالأحرى أكثر عدالة.

ولقد ساعد على هذا، دخول أعداد من النساء في وظائف أخرى غير المونتاج والكتابة، وزاد عدد المخرجات النساء والمُصوِّرات ومهندسات الصوت، وهو ما يخلق كل يوم جديد جوًّا من التنوع يُرْغم الصنّاع (من الرجال أو من النساء المتبنيات الخطاب الذكوري) على التَّقَدُّم خطواتٍ في اتجاه عدالة الصور والقصص والحكايات.

خامسًا: في شأن الرقابة

1 ـ دور الرقابة الرسمية

تقف مؤسسة الرقابة الرسمية في موقع حارس البوابة أو الجماعة المرجعية للأكواد الاجتماعية، إلا أنها لا تعمل منفردة؛ بمعنى أن هناك مؤسسات أخرى تؤثر أيضًا في قراراتها، مثل الأزهر والكنيسة، بل وبعض النقابات والأفراد الذين يبادرون إلى محاولة إيقاف الأفلام، إذا ما أساءت من وجهة نظرهم إلى مهنة، مثل المحاماة، على سبيل المثال، كما حدث مع عادل إمام في فيلم «الأفوكاتو وشخصية حسن سبانخ»؛ وكذلك فيلم «للحب قصة أخيرة» الذي تعرض بطلاه معالي زايد ويحيى الفخراني للمحاكمة.

هذه الوقائع، تؤكد أنَ التعبير الفني ليس حُرًّا، إلا أنها تؤكد أيضًا عُمقَ تأثيره، وإلا ما خافوا من الصور والحكايات كل هذا الخوف، وحراس البوابات في المجتمع يدافعون بشراسة عن الأكواد. وذلك على الرغم من أننا لم نجدهم يومًا منحازين لصورة المرأة، ولا غاضبين من تقديم صورها النمطية على الشاشة، وإنما كل غضبهم ينصبُّ تحت زعم حماية الأخلاق والقيَم وصور المهنيين من الرجال، وأخلاق الأسرة وتقاليد المجتمع.

2 ـ الرقابة الذاتية

وهي من أخطر أنواع الرقابة التي يمارسها الفنانون، وخصوصًا السيدات، على أنفسهم خوفًا من التنكيل والحط من شأنهم واتهامهم في شرفهم. وهذا ما يدفع بعض المخرجات

إلى رفض تقديم موضوعات معينة، ولو كانت تمسهُنَّ، حتى لا يظهرن أمام المجتمع نسويات، فيتهمهن بالاسترجال والتعصب والعصبية وغيرها.

كما أن هذا الاتهام يدفع بكاتباتٍ إلى تقديم موضوعات للشاشة تحمل أفكارًا تضطهد النساء، بزعم أن هذا هو الواقع، وكأننا في الفيلم نصوِّر الواقع كما هو، ولا نعلن عن موقفنا منه.

أضف إلى ذلك، أن الخوف من أحكام المجتمع يدفع بممثلاتٍ لاختيارِ أدوارٍ معينة، ورفض أُخرى، ومحاولة التأكيد عند ظهورهن في الإعلام، أنهن متدينات، مؤمنات بالحسد، محبَّات لأزواجهن، وكلها محاولات للحصول على الرضا، وإبعاد الوصم.

والعجيب في مسألة وصم السيدات، أن لا أحد يتصور أبدًا أن بإمكانه التوجه لعيادة ليجد محمود المليجي الطبيب، أي أن الجمهور يدرك تمامًا أن الأدوار خيالية إلا عندما يتعلق الأمر بامرأة، فلو أدت ممثلة دور فتاة ليل، فإنه يتصور فورًا أن هذه حقيقتها، وهو أمر مُربِك للفنانات والعاملات بالسينما والتلفزيون ويدفعهن لاختيارات غير فنيَّة أحيانًا درءًا للأذى، بحيث إنهن يفضلن تقديم أنماط غير عادلة عن صورة المرأة، على الاشتباك مع المجتمع، ودَفْع ثمن اختيارات مُتفرِّدة. والحق أنه من الصعب لومهن، لأن الثمن حقًّا باهظ.

3 ـ الصَّوابيَّة

أما عن الصوابية الأخلاقية، فهي قد تنقذ النساء من الوَصْم والتنميط، إلا أنها قد تخلق أيضًا نوعًا جديدًا من الرقابة، يقيِّد حرية الإبداع، كما يسيء إلى صورة النساء أيضًا؛ لأن منع إظهار نساء بصورة معينة يمثِّل نوعًا من الحماية التي تنتهي بكراهية جانب من الجمهور ورفضهم.

إلا أننا يجب أن نعترف أن معظم الفنانين تواءَمُوا مع الرقابة الاجتماعية والدينية في أشكالها الرسمية والمعنوية، ولكنهم رفضوا بعنف الصوابية الأخلاقية، وهو أمر لافت للنظر.

في الأخير

نحو تغيير الصورة النمطيَّة للمرأة من خلال الدراما بحثًا عن عدالة في الصور والقصص إذا كنَّا حقًّا نريد تحسين شروط الإبداع، فلنعترف أن الإبداع الذي أعاد إنتاج ما سبقه بإعادة تدوير الأنماط الاجتماعية، هو إبداع سطحي وتافه، حتى لو كان مُسليًا. وأن الأعمال التي خَلَدت في وجدان الجمهور، تصادمت مع الأفكار السائدة، وحملت أفكارًا ضد قناعات المجتمع.

كما أن الأعمال الخاصة بالنساء التي قدَّمت ما هو خارج الكود الاجتماعي في محاولة لشرح حاجات النساء بشرًا، مثل الرجال وليس نوعًا أقل درجة، كانت أعمق تأثيرًا، بحسب جودتها الفنية.

إنه لَمِن واجبنا نساءً وبشرًا وفنانين، دعم محاولات التمرُّد بشرط الحفاظ على الجودة الفنية، ورفض كل ما هو دعائي ضد السيدات أو معهن؛ لأن الدعاية منتوج مُبتذَل وإن دعا إلى ما هو نبيل، والحل الذي يبدو بسيطًا إلا أنه معقد، هو فتح مجالات أوسع للإبداع، ولإبداع النساء خصوصًا، حتى يتحقق التنوُّع والتعدُّدية، وتُطْرَح كل الأفكار على شاشاتنا ونشاهد صورًا عادلة للجميع وخصوصًا للنساء؛ لأن التنميط يُعَرِّضهن للخطر، ويُسهِّل العنف ضدهن، كما ذُكِر.

الأمر الذي سيكتشفه الجميع في نهاية هذا المشهد الثريّ (لو تحقق)، أن الصور العادلة أكثر إمتاعًا، وملهمة، وتُسْهم في رفعة المجتمع لما تطرحه من أفكار جديدة، قد تنقذه من التسلُّط والجمود.

إن السينما من أجمل الاختراعات البشرية، والتأليف الدرامي من أمتع مهارات الإنسان المعتمدة على أجمل مَلَكاته وهو الخيال. ولنعترف أن رغبة الإنسان في التعبير الفني والتواصُل كانت من أقدم نشاطاته، وتكاد هذه الرغبة أن تكون غريزة، وهو ما أثبتته الرسوم التي وُجِدت على جدران الكهوف التي سكنها الإنسان حتى قبل قيام المدن والمجتمعات. وتراثنا الدرامي يحمل كثيرًا من المحاولات الصادقة وكثيرًا من الإخفاقات، إلا أنه يواصل طريقه في محاولاتٍ جادة، والزمن حقًّا في مصلحتنا، لأن وعي الأجيال الجديدة عدالةَ الصورة، يزداد كل يوم.

الفصل العاشر

صورة المرأة في الإعلانات العربية

ياسر عبد العزيز[*]

تمهيد

تظلُّ مسألةُ معالجة صورة المرأة في المحتوى الإعلاني العربي عنوانًا ثابتًا في الجهود البحثية والمقالات والتعليقات الهادفة إلى إلقاء الضوء على أوضاع المرأة، أو أخلاقيات الإعلام والإعلان، أو التحدِّي المرتبط بتعيين الخطوط الفاصلة ما بين حرية الرأي والتعبير من جانب، وما يُسمى «القيَم والمبادئ الاجتماعيَّة» و«الحق في التمتع بالكرامة والاعتبار»، ومقتضيات «إقرار المساواة» من جانبٍ آخر.

وتبرُز في هذا الصدد مئات الدراسات الأكاديمية، وآلاف الأوراق البحثية والمقالات والتعليقات والحملات المُنظَّمة، التي تجتهد في إبراز «عوَار شبه مستديم في تناول صورة المرأة ومركزها الاجتماعي في المحتوى الإبداعي والإعلامي والإعلاني» وتوثيقه، واقتراح توصيات وحلول للحَدِّ من هذه «الانتهاكات» التي تتخذ في أحيانٍ كثيرة «طابَعًا عنصريًّا»، وتكرِّس «مفاهيم خاطئة»، وتوجه «إهانات مباشرة للمرأة»، بحسبِ ما يفيد القطاع الأغلب من تلك الأعمال، إن لم يكُنْ كلها.

بسبب كثافة تلك الأعمال وانتظامها في وتيرة مُطَّردة بموازاة تصاعُد الاهتمام بالمفاهيم الحقوقية وزيادة درجة الوعي العمومي بها، وازدهار أنشطة الهيئات النسوية، سواء أكانت رسمية أم تابعة للمجتمع المدني، والصعود الكبير لدور وسائط التواصل الاجتماعي في التأثير في المجال العام؛ انتظمت غلَّة تلك الجهود في عدد من الاتجاهات والإفادات والمقولات، التي تكرست حتى كادت تصبح في موضع المُسلَّمات، التي لا تخضع كثيرًا

(*) باحث في شؤون الإعلام.

للنقد أو المراجعة، ولا تجترح جديدًا، غالبًا، في سياق موضوعها، ولا تُحدث التأثير المُنظَّم والفعال والمستديم لمعالجة «المشكلة» التي تتصدَّى لها.

من بين ما بات مستقراً في هذا الصدد بعض الأفكار والمقولات الرئيسة التي تتمحور حول معالجة صورة المرأة في الإعلانات في العالم العربي؛ وهي أفكار ومقولات تأسست على بحوث مُحكمة في كثيرٍ من الأحيان، وحظيت بأدلة وبراهين يصعب جدًّا دحضها؛ ومن بينها:

1 ـ إن الإعلان يؤدي دورًا مؤثرًا في قيَم المستهدفين وتوجهاتهم وسلوكياتهم.

2 ـ صورة المرأة في الإعلان نمطية ومُسيئة.

3 ـ ثمَّة تركيز على جسد المرأة وملامح «فتنتها» في الإعلانات.

4 ـ الإعلانات لا تقدم المرأة كانعكاس لوجودها في المجتمع، وإنما تنحو إلى اختزال مكانتها في مركز اجتماعي أدنى، وتحصر وجودها في المنزل أو المطبخ.

5 ـ من بين جميع الصور التي تبدو عليها النساء في مجتمعنا العربي، تفيد الدراسات أن ثمَّة تركيزاً منهجيًّا على صورة المرأة الشابة، والنحيفة أو ذات الجسد الممشوق، والجميلة.

6 ـ عندما يتم عرض صور النساء «الأقل جمالاً»، أو «الأقل رشاقةً»، أو «الأقل وعيًا»، فإن ذلك يجري بصورة تنطوي على «إهانة» أو «تحقير»، في عددٍ كبيرٍ من الحالات.

وبموازاة هذا الجهد المكثف، والاتساق اللافت في النتائج، والانسجام النادر بين استخلاصات البحوث الأكاديمية ومواقف الناشطين والمعلقين من جانب، وجهود الفاعليات الحقوقية والنسوية والاجتماعية البارزة من جانب آخر، لا يبدو أن «المشكلة» تجد طريقًا إلى الحل، بحيث تتراجع «الانتهاكات» بشكل ملموس، أو تتحسن «صورة المرأة نسبيًّا» في الأنشطة الإعلانية.

ثمة قضية أخرى يجب الانتباه إليها في هذا الصدد؛ إذ ركَّز المُنجز البحثي الهادف إلى معالجة مشكلة «صورة المرأة في الإعلانات في العالَم العربي»، في معظمه، على الأنشطة الإعلانية التي تردُ عبر الوسائط «التقليدية» (التلفزيون، الإذاعة، الصحافة المطبوعة، إعلانات الطرق، وغيرها)، في الوقت الذي حدث فيه تغيّر جوهري في طبيعة المجال الإعلامي، إثر بروز دور الوسائط الجديدة (السوشال ميديا) وتصاعد تأثيرها باطِّراد، وهو أمر لم يحظَ بالقدر اللازم من المعالجات البحثية.

هذا، ولم يوفر كثيرٌ من تلك المعالجات البحثية أيضًا مساحة كافية لـ «صُنَّاع الإعلان» من أصحاب الوكالات والمعلنين و«المبدعين»، أو المُشارِكات في الإعلانات من النساء؛ لكي يعبروا عن مواقفهم وآرائهم، بما يرفد تلك المعالجات بالقدر اللازم من التوازن، ويكشف بعض المساحات التي ظلت غائبة عن التقصّي والدراسة.

تاليًا، فإن ما سبق يوفر قدرًا معتبرًا من الأهمية لإجراء المزيد من البحث في موضوع «صورة المرأة في الإعلانات العربية»، بالشكل الذي يراعي الاستفادة من ميراث ضخم مُتجدِّد في هذا الصدد، ويحاول اجتراح زاوية نظر جديدة.

هذا، وسوف يتم تقسيم هذا الفصل إلى أربعة أجزاء رئيسة، يستعرض **أولها**، الدراسات التي تناولت صورة المرأة في الإعلانات، ويقدم **ثانيها**، عددًا من النماذج المنتقاة التي توضح كيفية تفاعل المُتلقِّين مع الصورة الذهنية التي تنقلها لهم وسائل الإعلان، ويتناول **ثالثها**، بعض الاستخلاصات والنتائج ذات الصلة. أما **رابعها**، فيوضح دور وسائل الإعلان في التأثير في المُدركات والصورة الذهنية ـ وبعضها شائع ـ وسُبُل الإصلاح والتطوير.

أولًا: الأدبيَّات الخاصَّة بصورة المرأة في الإعلانات

منذ منتصف القرن التاسع عشر، انشغل العالم العربي بقضية النهضة؛ إذ أُفردت، منذ ذلك الحين، مساحات كبيرة لمعالجة جوانب القصور الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تَحُول دون «نهوض الأمة» واحتلالها «مكانتها المستحقة»، وذلك عبر جَسر الفجوة مع «الغرب المتقدم».

لقد كانت المرأة العربية وقضاياها المختلفة ضمن أولويات «قضية النهضة»؛ إذ احتلت مكانًا بارزًا في هذا السياق، وهو الأمر الذي يسوِّغ كثافة المعالجات التي تناولتها في مختلف أوجه الأداء العمومي، وذلك سواء على المستويات الوطنية أم القومية، حتى باتت «المرأة العربية» أحد أهم محاور خطاب «التنوير العربي».

لهذا السبب، ولأسباب أخرى متعددة، تتصل بخرائط المعرفة السائدة في العالم العربي، وأولويات الأكاديميات البحثية، وأهمية المجال الإعلامي والإعلاني في عملية «التغيير الثقافي والاجتماعي»، حظيت قضية «صورة المرأة في الإعلانات العربية» بجهد بحثي وافر ومُطَّرد.

في ما يلي، نعرض عددًا من أبرز الدراسات التي تناولت «صورة المرأة في الإعلانات»:

1 ـ الدراسات التي تناولت صورة المرأة في إعلانات الصحف والمجلات:

أ ـ (Etcoff, Orbach, Scott and D'Agostino، 2004)[1]

توصلت هذه الدراسة العالمية التي أُجريت عام 2004 ودارت حول مواصفات الجمال، ومدى رضا النساء عن أجسادهن، إلى أن 36 بالمئة من النساء غير راضيات عن أحجامهن، ومظهرهن الخارجي، وذلك وفقًا للدراسة التي أجراها الباحثون، حيث أشاروا إلى أن المجلات النسائية تُعدُّ ضمن العوامل التي أدت إلى عدم رضا النساء عن جمالهن؛ وذلك لأنها تقدم صورةً مثاليَّةً عن مواصفات جمال المرأة.

ب ـ (سماح محمدي، 2005)[2]

استهدفت الدراسة التعرُّف إلى القيَم المُتضمَّنة في إعلانات المجلات النسائية العربية؛ إذ أجرت الباحثة دراسة ميدانية تحليلية على عينة من الإعلانات المنشورة في مجلات: «حوَّاء، ونصف الدنيا، وزهرة الخليج، وسيدتي، والشرقية»، وذلك خلال المرحلة الممتدة من أول تموز/ يوليو 2002 حتى 31 كانون الأول/ ديسمبر 2002. بلغ إجمالي الإعلانات التي خضعت للتحليل 1326 إعلانًا، كما تمّ إجراء دراسة ميدانية على عينة عَمْديَّة قوامُها 400 مبحوثة من قارئات المجلات النسائية في محافظتَي القاهرة والجيزة. وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج المهمة؛ مثل:

– حلَّت المرأة كأكثر الشخصيات ظهورًا في الإعلانات بنسبة 39 بالمئة، وكان الهدف من تصوير المرأة في الإعلانات- التي خضعت للتحليل- وظيفيًّا؛ أي مرتبطًا بنوعية السلع والخدمات المعلن عنها.

– ارتفعت نسبة ظهور المرأة في ملابس كاشفة لأجزاء من جسدها، وفي زيٍّ عارٍ مثير، وجاء تغليب قيَم الجمال والرشاقة والإغراء والرفاهية، كقيم بارزة في الإعلانات عن المرأة في المجلات العربية النسائية، وكذلك استخدام المرأة كوسيلة للفت الانتباه للسلعة أو الخدمة المُعلَن عنها.

---

(1) Nancy Etcoff [et al.],«The Real Truth about Beauty: A Global Report: Findings of the Global Study on Women, Beauty and Well-Being» (Commissioned by Dove, September 2004), <https://www.clubofamsterdam.com/contentarticles/52%20Beauty/dove_white_paper_final.pdf>.

(2) سماح محمدي، «القيم المتضمنة في إعلانات المجلات النسائية العربية وعلاقتها باتجاهات المرأة نحو الإعلان،» (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة: كلية الإعلام، قسم الصحافة، 2005).

- توصلت الدراسة إلى أن الكثير من الإعلانات المنشورة بمجلات الدراسة تقدم المرأة بطريقة سلبية.

- جاءت الإعلانات الصحفية في مرتبة متأخرة نسبيًّا من الإعلانات التي تُفضِّل المبحوثات مطالعتها، وهو ما يدل على انخفاض قدرة هذه الإعلانات على التأثير في المبحوثات.

- انخفاض المستوى الفني والإبداعي للإعلان المنشور في مجلة حوَّاء، حيث يعتمد تصميم الإعلان على حشو أكبر عدد من العناصر داخل التصميم من دون تنظيم، أو تنسيق، أو توازن، وبشكلٍ غير جذَّاب.

- انتهت الدراسة إلى أن ارتفاع نسبة الإعلانات الأجنبية المنشورة بالمجلات النسائية العربية، يقترن بسيطرة سلع معينة على المساحات الإعلانية بمجلات الدراسة، وهي مستحضرات التجميل، والعطور، والمجوهرات، والساعات.

ج - (**Jennifer K. Wilson**، **2011**)[3]

سعت الدراسة إلى التعرُّف إلى صورة المرأة، كما تركز عليها المجلات النسائية، وذلك بالتركيز على عدد مرات ظهور «المرأة النحيفة» في المجلات النسائية الآتية: *Glamour*، و*Marie Claire*، و*Cosmopolitan*، واستخدمت الدراسة أداة تحليل المضمون لتحليل 18 مجلة خلال المرحلة الممتدة من عام 2009 إلى عام 2011. وقد حددت الدراسة مجموعةً من المعايير للصور التي سيتم تحليلها، وهي: ألاَّ تقل أعمار الفتيات اللاتي يظهرن في الصور عن ثمانية عشر عامًا، ولا تُشترَط أبعاد محددة لصور النساء المنشورة في المجلات، وأن توضح الصورة وجه المرأة، ويجب أن تكون الصور مُتضمَّنة في المجلة، وليست مقصورة فقط على صفحة الغلاف أو الصفحة الأخيرة، وألاَّ يتم تحليل صور الكاريكاتير الخاصة بالمرأة. وطُبقت الدراسة التحليلية على عيِّنة قوامها 1998 صورة للمرأة من المجلات النسائية. توصلت الدراسة إلى تصدُّر المرأة النحيفة صفحات المجلات النسائية، وذلك بدرجةٍ أكبر من المرأة متوسطة الحجم، وقد ركَّزت مجلتا«Marie Claire» ، و«Cosmopolitan» على المرأة النحيفة، وذلك بنسبةٍ بلغت 97 بالمئة من حجم الصور المدروسة.

---

(3) Jennifer K. Wilson, «A Content Analysis of Images in Women's Magazines from 2009-2011,» (Unpublished Master's Degree, ProQuest Database, University of Mississippi, May 2011), pp. 1-75.

د ـ (Yolanda Cheng، وKara Chan، 2012)[4]

استهدفت الدراسة تحليل صورة المرأة في إعلانات المجلات النسائية في هونغ كونغ، وذلك بالتركيز على السمات والأدوار الوظيفيَّة والمِهنيَّة للشخصيات النسائية المنشورة في المجلات الأسبوعية، والوقوف على أوجه التشابُه والاختلاف بين الأدوار الوظيفية للمرأة ومعايير الجمال في إعلانات المنتجات التي تستهدف المرأة فقط، والإعلانات التي تستهدف الرجل والمرأة معًا. واستخدمت الدراسة التحليلية عيِّنة عشوائية منتظمة قوامُها 215 إعلانًا تم نشرها في مجلة *The Next Magazine*، وهي مجلة نسائية ذات شهرة كبيرة في «هونغ كونغ» وذلك خلال المرحلة الزمنية من تموز/ يوليو 2008 إلى شهر أيار/ مايو 2009. وقد صدرت المجلة عام 1990 أسبوعيًا، ووصل توزيعها إلى 688 ألف نسخة عام 2009، وتوصلت الدراسة إلى عددٍ من النتائج المهمة تمثلت في ما يلي:

– أشارت النتائج إلى أن إعلانات مستحضرات التجميل، والعناية بالبشرة، والعطور، والعدسات اللاصقة، ومنتجات العناية بالجسم، سجَّلت 30 بالمئة من إجمالي عينة الإعلانات المنشورة في المجلة موضع الدراسة، في حين بلغت نسبة الإعلانات التي ركَّزت على منتجات رشاقة النساء 17 بالمئة، وبلغت نسبة إعلانات الملابس والعطور النسائية 18 بالمئة من إجمالي عينة الإعلانات المنشورة في مجلة الدراسة.

– توصَّلت الدراسة إلى أن 65 بالمئة من النساء اللاتي يتم تجسيدهن في إعلانات مجلة *The Next Magazine* من أصل صيني، بينما بلغت نسبة النساء القوقازيات 31 في المئة، بينما حظيت النساء الهنديات، والإسبانيات، والأفريقيات بنسبة تصل إلى 4 في المئة، وذلك من إجمالي عينة الإعلانات المنشورة في المجلة.

– اتفقت نتائج هذه الدراسة مع نتائج الكثير من الدراسات التي توصلت إلى التركيز على الصورة النمطية للمرأة في إعلانات المجلات النسائية.

– توصلت الدراسة إلى هيمنة المعايير الكلاسيكية للجمال في الإعلانات المنشورة في مجلة *The Next Magazine*، وذلك لرغبة المعلنين في تلبية رغبات القرّاء الشباب، ظنًّا منهم أن المظهر الخارجي للمرأة، وتناسُق قوامها، من أهم عوامل جذب القراء لمتابعة

(4) Yolanda Cheng and Kara Chan, «Portrayal of Females in Magazine Advertisements in Hong Kong,» *Journal of Asian Pacific* Communication, vol. 22, no. 1 (January 2012), pp. 78-96, <https://bit.ly/3nGWkFW>.

المجلات، وذلك بدرجةٍ أكبر من التركيز على مهارات المرأة وقدراتها.

- انتهت الدراسة إلى أن 90 بالمئة من الإعلانات المنشورة في المجلات النسائية، ركّزت على النساء المشهورات ذوات الأجساد الممشوقة، وإعلانات الديكور، وهو ما يؤدي إلى افتقاد التنوُّع في تمثيل النساء في الإعلانات المنشورة على صفحات المجلة المدروسة، وسيطرة المعايير القياسية لجمال المرأة.

2 ـ الدراسات التي تناولت صورة المرأة في إعلانات القنوات الفضائية العربية

أ ـ دراسة سعد سلمان عبد الله (2013)[5]

سعت الدراسة إلى التعرف إلى ملامح صورة المرأة وأدوارها ووظائفها في الإعلانات المقدمة عبر قناة «LBC» الفضائية، وأُجريت الدراسة من خلال تحليل مضمون 148 إعلانًا تبثها قناة «LBC» الفضائية، وذلك من تاريخ 2009/1/1 إلى تاريخ 2009/3/31. وخلُصت الدراسة إلى ما يلي:

ـ أشارت النتائج إلى أن صورة المرأة أصبحت جزءًا لا يتجزأ من الدعاية التجارية للسلع الاستهلاكية المتمثلة في السلع الغذائية، وأدوات التجميل، والتنظيف، والأدوات المنزلية، وغيرها من السلع الأخرى. وبذلك قدمت هذه الإعلانات المرأة، كائنًا قابل للاتّجار به في مجال الترويج للسلع الاستهلاكية، كونها كائنًا جميلاً وجسدًا مطلوبًا؛ إذ أثبتت الدراسة أن المرأة تُعرض في الفضائيّات العربية كرمز للجنس وأداة له، وتَستَخدم الإعلانات المرأة لكي تبيع المنتجات .

ـ توصلت النتائج إلى تركيز قناة «LBC» الفضائية على «الإعلانات الاستهلاكيّة»، وهي السلَع المُعدَّة للاستهلاك النهائي، كالإعلانات عن المواد الغذائية، والمشروبات، ومساحيق التجميل، واللوازم المنزلية، والعطور، وينحصر جمهور هذه الإعلانات في الأسرة بعامة، والمرأة والطفل بخاصة. وتمثّل هذه الإعلانات مساحةً كبيرةً من الإعلانات التي تقدمها قناة «LBC» لأنها تدرُّ أرباحًا أكثر من غيرها، إضافةً إلى أنواع أخرى من الإعلانات الخدمية، والإعلانات التذكيرية، وتُستَخدم الفقرات الموسيقية في الإعلان لزيادة فاعليته، وهي نوعان: موسيقى إعلانية هادئة وهي مفتاح العواطف والانفعالات، وموسيقى صاخبة ذات نبرة عالية ومؤثرة.

(5) سعد سلمان عبد الله، «صورة المرأة في برامج الفضائيات العربية: دراسة تحليلية للإعلانات الخاصة بالمرأة على شاشة قناة LBC الفضائية لعام 2009،» مجلة الدراسات التاريخية والحضارية (جامعة تكريت، كلية الآداب، قسم الإعلام)، السنة 5، العدد 17 (حزيران/ يونيو 2013) ص 384 ـ 406.

ب ـ دراسة جواد محمد الهركي (2013)[6]

اهتمت هذه الدراسة بالتعرُّف إلى الصورة التي تقدمها إعلانات التلفزيون العراقي للمرأة وتحليلها من حيث الشكل والمضمون، وأثر تلك الصورة في المشاركة المجتمعية للمرأة. وهي من البحوث الوصفية التحليلية التي اعتمد فيها الباحث على تحليل مضمون 282 إعلانًا، عرضتها ثلاث قنوات تلفزيونية عراقية، هي: «العراقية، والشرقية، والسومرية»، خلال عام 2012.

أشارت نتائج الدراسة إلى أن صورة المرأة التي ظهرت في إعلانات التلفزيون العراقي، دعمت الصورة التقليدية للمرأة العربية بعامة، والعراقية بخاصة، حيث أكَّدت أدوارَها التقليدية، كربَّة منزل تُروِّج للسلع المنزلية، كما عُنيت بتقديم صورة المرأة الشابَّة الجميلة على حساب غيرها من النساء اللائي ينتمين إلى المراحل العمرية الأخرى، كما أولت المرأة المتعلمة ذات المستوى الاقتصادي المرتفع اهتمامًا أكبر عن غيرها.

ج ـ دراسة زكية غرابة (2013)[7]

اهتمت هذه الدراسة بالتعرُّف إلى صورة المرأة في الإعلانات التي تقدمها قناة «رسالة» الفضائية، والتعرف إلى الأماكن التي تظهر فيها المرأة، ونوعية الملابس التي ترتديها. وطُبِّقت الدراسة على عيِّنة عَمْديَّة من الإعلانات التي تظهر فيها المرأة خلال شهر رمضان 2013، نظرًا إلى زيادة مساحة المواد الإعلانية التي تُعرض خلال هذه المدة مقارنةً بشهور السنة. واستخدمت الدراسة منهج المسح وأداة تحليل المضمون في التعامل مع الإعلانات السلعية، والخدمية، والتوعوية المعروضة على قناة «رسالة» الفضائية. ومن أهم ما انتهت إليه الدراسة:

ـ إن ظهور المرأة في إعلانات التوعية جاء في المرتبة الأولى، وذلك بنسبة بلغت 84.54 بالمئة، بينما ظهرت المرأة في الإعلانات السِّلَعيَّة في المرتبة الثانية بنسبة 77.3 في المئة، ثم جاء ظهور المرأة في الإعلانات الخَدميَّة في المرتبة الثالثة بنسبة 39.15 في المئة، الأمر الّذي يشير إلى تطور ملموس في المرأة في الإعلانات عينة الدراسة؛ إذ أظهرتها الإعلانات في صورة المرأة التي بوسعها أن تكون عنصرًا فاعلاً في المجتمع.

ـ أشارت النتائج إلى أن «المنزل» جاء في المرتبة الأولى ضمن أماكن ظهور المرأة في

(6) جواد محمد الهركي، «صورة المرأة في إعلانات التليفزيون العراقي: دراسة تحليلية،» (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، قسم الدراسات الإعلامية، 2013).

(7) زكية غرابة، «صورة المرأة في الإعلانات المقدمة في قناة رسالة الفضائية: دراسة تحليلية،» **مجلة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية**، العدد 32 (كانون الأول/ديسمبر 2013)، ص 415-438.

الإعلانات التي تقدمها قناة «رسالة» الفضائية، وذلك بنسبة 92.76 في المئة، بينما كان العمل بنسبة 39.1 في المئة؛ وتاليًا، يتبين أن القائمين على هذه الإعلانات يصرون على إظهار المرأة في البيت، بوصفه المكان المناسب لها، وفي أدوار تقليدية؛ إذ تظهر المرأة في صورة جَدَة، أو أُمّ ترعى أبناءها، أو زوجة، وهي صورة لا تعكس الواقع الذي يشير إلى اندماج المرأة في المجتمع، ولا يُبيِّن ظهورها في قطاعات العمل المختلفة كافةً.

ـ أظهرت الدراسة ميل القائمين على الإعلانات إلى استخدام المرأة الشابة بالدرجة الأولى، كفاعلٍ أساسٍ ومركزي في عملية الترويج للسلع الاستهلاكية وذلك بنسبة 92.7 في المئة، وتتفق هذه النتيجة مع الكثير من الدراسات السابقة التي أشارت إلى أن الوجه النسائي يمثل عنصرًا مهمًا للمشاهد.

ـ أشارت الدراسة إلى أن صورة المرأة لم ترقَ إلى المستوى المطلوب؛ فالمرأة حتّى وإن ظهرت في هيئة محتشمة، فإن المُسوِّقين للإعلانات يصرون على إبرازها عبر صورة نمطية، ترتبط بالأماكن التقليدية التي لم تخرج عن كونها امرأة داخل البيت، تقوم بواجباتها تجاه أسرتها، مما يرسخ سلطة المُعلِن لاعتبارات ربحية بحتة.

د ـ دراسة مروة ذغدي (2014)[8]

استهدفت الدراسة التعرف إلى أسباب استخدام المرأة في إعلانات القنوات الفضائية العربية ودوافعها، والجوانب السلبية والإيجابية في الإعلان التلفزيوني. وأُجريت الدراسة الميدانية باستخدام أداتَي المقابلات المتعمقة مع المبحوثات، واستمارة الاستبيان على عينة عمدية، قوامها 120 مفردة من المبحوثات اللاتي يقطُنَّ في حي المجاهدين بولاية الوادي بالجزائر، وذلك خلال المرحلة الممتدة من 2014/4/16 إلى 2014/5/5. استخدمت الباحثة نظرية «الغرس الثقافي»، وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج المهمة، تتمثل في ما يلي:

ـ أظهرت الدراسة استخدام الوجه النسائي بكثرة في إعلانات الفضائيات العربية، كعنصر جذب قوي، وذلك بنسبة 49.66 في المئة.

ـ أشارت 66.67 في المئة من المبحوثات إلى أن صورة المرأة في الإعلانات التلفزيونية ليست مُلبِّية للواقع؛ وهو ما يدل على تهميش المرأة وعدم الاهتمام بها.

---

(8) مروة ذغدي، «صورة المرأة في إعلانات الفضائيات العربية: دراسة ميدانية على عينة من النساء بحي المجاهدين بولاية الوادي،» (رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الوادي، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم العلوم الإنسانية، 2014).

ـ أوضحت الدراسة أن من أهم العوامل التي تستدعي استخدام المرأة في إعلانات الفضائيات العربية استغلال جسدها لشد الانتباه بنسبة 55 في المئة.

ـ نوَّهت أغلبية المبحوثات إلى أن استخدام المرأة في الإعلان يساعد على ترويج السلع والمنتجات.

ـ ذكرت أغلبية المبحوثات أن الإعلانات التجارية تشارك في تشويه صورة المرأة العربية.

ـ ذكرت الدراسة أن الصورة التي تقدمها الإعلانات التلفزيونية للمرأة مصطنعة، وذلك بنسبة بلغت 83.33 في المئة؛ الأمر الّذي يدل على عدم الرضا عن هذه الصورة، وهي صورة غير منسجمة مع العادات والتقاليد.

هـ ـ دراسة إبراهيم الخصاونة (2016)[9]

استهدفت الدراسة تحليل صورة المرأة، كما تظهر في محطات التلفزيون الأردنية، والتعرُّف إلى التأثيرات الإيجابية والسلبية لظهور المرأة في هذا الإعلان، والأسباب التي تدفع المُعلِنين إلى استخدام المرأة في الإعلان التجاري. وطُبِّقت الدراسة الميدانية على عينة عشوائية قوامها 600 مفردة من النساء اللاتي يعشن في محافظة إربد، والعاصمة عمَّان، ومدينة العقبة، وتوصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، منها ما يأتي:

ـ ذكرت 68 في المئة من المبحوثات أن الزِّيَّ الذي قُدمت به المرأة في الإعلانات كان متحررًا، على الرغم من أن المرأة في الأردن تعيش في مجتمع محافظ يراعي العادات والتقاليد الاجتماعية.

ـ أشارت 82.5 في المئة من المبحوثات إلى أن دور المرأة في الإعلان كان ثانويًّا وليس أساسيًّا.

ـ لاحظت 87.5 في المئة من المبحوثات كثرة الاستمالات العاطفية المستخدمة في الإعلانات.

ـ أوضحت 63.5 في المئة من المبحوثات أن الصورة التي قُدمت بها المرأة في الإعلانات كانت سلبية، ولم تتوافق مع تطلعاتها، ودورها في المجتمع.

ـ أشارت النتائج إلى عدم رضا 91.5 في المئة من المبحوثات عن الإعلانات التي تُقدم

(9) إبراهيم الخصاونة، «صورة المرأة في إعلانات التلفزة الأردنية،» مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية (الجامعة الأردنية) السنة 43 (2016)، ص 487-467.

عن المرأة، مما يدل على أن أدوار المرأة في الإعلانات لا تعطي صورة مُشرِّفة عنها.

و ـ دراسة رسمية الشقران، وليد عمشة، علي عبد الله الغزو (2017)[10]

استهدفت الدراسة التعرُّف إلى اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو صورة المرأة في الإعلانات المقدمة في القنوات التلفزيونية العربية، وذلك من خلال إجراء دراسة ميدانية على عينة متاحة، قوامها 220 من طلاب الجامعات الأردنية الحكومية والخاصة، ممن يتابعون القنوات التلفزيونية الفضائية العامة والمتخصصة. واستخدم الباحثون منهج «المسح»، ونظرية «ترتيب الأولويات»، واستمارة الاستبيان، والمقابلات. ومن أهم ما توصلت إليه الدراسة:

ـ إن أكثر الإعلانات المُفضَّلة لدى عيِّنة المبحوثين هي الإعلانات التي تعرضها المرأة في الفضائيات العربية.

ـ إن أغلبية الإعلانات المقدمة في الفضائيات تعتمد على المرأة بالدرجة الأولى بنسبة 50.5 في المئة، تليها الإعلانات المشتركة بين الرجل والمرأة بنسبة 43.6 في المئة، ثم الإعلانات التي يؤديها الرجل بنسبة 5.9 في المئة.

ـ انتهت الدراسة إلى أنه يتم استخدام المرأة بكثافة كعامل إثارة وإغراء في الإعلانات المقدَّمة عبر القنوات الفضائية؛ وخصوصًا إعلانات مستحضرات التجميل، والملابس، والموضة، وأدوات المطبخ، والأدوات المنزلية، والأجهزة الرياضية، والتقنيَّة.

ـ أشار 82.3 في المئة من المبحوثين إلى أن المرأة تؤدي الإعلان لقدرتها على جذب المُتلقِّي، ولفت اهتمامه.

ـ توصلت الدراسة إلى أن نسبة حضور المرأة الملتزمة في الإعلان التلفزيوني بلغت 58.2 في المئة.

- توصلت الدراسة إلى استحواذ عامل الإثارة على المرتبة الأولى، من حيث ترتيب صورة المرأة في الإعلانات، كما تعكسها الفضائيات العربية، بنسبة 23.2 في المئة، والمرأة جسدًا بنسبة 20 في المئة، والتركيز على رشاقتها بنسبة 12.7 في المئة.

---

(10) رسمية الشقران، وليد عمشة، وعلي عبد الله الغزو، «اتجاهات طلبة الجامعات الأردنية نحو صورة المرأة في الإعلانات كما تعكسها القنوات الفضائية العربية: دراسة مسحية،» **مجلة كلية الفنون والإعلام (جامعة مصراتة)**، السنة 2، العدد 4 (حزيران/ يونيو 2017)، ص 172-140.

- أشار 66.4 في المئة من المبحوثين إلى استخدام النساء الشهيرات في مجال الفن في الإعلانات، تقديراً لدور المرأة التي تعمل في هذا المجال وأثرها في المجتمع.

ز ـ دراسة سيف بن سالم السويلم (2017)[11]

سعت الدراسة إلى إلقاء الضوء على التغيُّرات الجديدة في مجالِ بَثِّ الإعلانات، مشيرةً إلى أن الإعلان عبر مواقع التواصل الاجتماعي بات يتفوق على الإعلان عبر الوسائل التقليدية بمراحل، وأن الكثير من الجهات التجارية العالمية توقفت تمامًا عن توظيف وسائل الإعلام التقليدية في أنشطتها الإعلانية. وعدَّد الباحث المزايا التي يوفرها بَثُّ الإعلانات عبر «السوشال ميديا» من حيث تقليل التكلفة، وسَعَة الانتشار، وتجاوز الحدود الجغرافية، وإتاحة إمكانية التفاعل، وإجراء عمليات البيع في بعض الأحيان، والقدرة على تعيين ملامح المُستهدَف وتحديد حاجاته. وتتفق نتائج تلك الدراسة مع البيانات التي توضح توجه قطاع كبير من المعلنين إلى الإعلان عبر «السوشال ميديا» على حساب الإعلان في الوسائط التقليدية، وهو اتجاه يتعزز باطِّراد.

ح ـ منى محمود عبد الجليل[12]

ركَّزت هذه الدراسة على تحليل الدور الذي يؤديه الإعلام في العصر الرقمي، وذلك عبر التركيز على القيَم الاجتماعية المُتضمَّنة في المحتوى الإعلاني الرقمي، ودراسة الكيفية التي يؤثر بها الإعلان الرقمي في القيم المتعلقة بالمرأة ودورها في المجتمع، عبر رصد التأثيرات الإيجابية والسلبية في المرأة العربية.

في محاولتها لتعيين القيَم التي تركِّز عليها الإعلانات المبحوثة في مقابل القيم المُغَيَّبة، وجدت الدراسة أن ثمَّة تركيزاً على قيم مثل الجمال، والراحة، والمتعة، والتوفير، في مقابل غياب قيم، مثل التواضع، والإيثار، والانضباط. كما لاحظت بروز بعض التجاوزات المتعلقة بالتركيز على الجانب الجسدي للمرأة، وإبراز مفاتنها، وتقديم أنموذج المرأة المتحررة «بشكل لافت للنظر».

---

(11) سيف بن سالم السويلم، «أثر توظيف مواقع التواصل الاجتماعي في بث الإعلانات - «تويتر» أنموذجًا،» ورقة قدمت إلى: المؤتمر الدولي الثاني للإعلام التفاعلي في العالم العربي.. الواقع والمأمول، جامعة الملك سعود، قسم الإعلام، الرياض، 2017.

(12) منى محمود عبد الجليل، «الإعلان في العصر الرقمي وعلاقته بتشكيل القيم الاجتماعية لدى المرأة العربية.. دراسة كيفية،» **مجلة بحوث العلاقات العامة الشرق الأوسط** (الجمعية المصرية للعلاقات العامة)، السنة 5، العدد 17 (تشرين الأول/أكتوبر-كانون الأول/ديسمبر 2017).

وفي معرض التعليق العام على الدراسات السابقة يمكن القول:

أ ـ إنها اتفقت في استخدام مجموعة من الأدوات المنهجية لتوصيف «صورة المرأة في الإعلانات»، وذلك من خلال إجراء بحوث وَصْفيَّة وتحليليَّة، وتطبيق منهج المسح بوصفه أنسب المناهج العلمية المستخدمة في المتابعة الدقيقة لظاهرة أو حدث معين في مرحلة زمنية معينة أو عدة مراحل؛ من أجل التعرُّف إلى هذا الحدث أو هذه الظاهرة ودراستها من حيث الشكل والمضمون، وذلك قصدَ الوصول إلى نتائج تساعد على فهم الواقع وتطويره.

ب ـ تنوَّعت الأُطُر النظرية المستخدمة في دراسة «صورة المرأة في الإعلانات»، حيث اعتمدت الدراسات على نظرية «الغرس الثقافي»، و«ترتيب الأولويات».

ج ـ توصلت الدراسات التي تناولت صورة المرأة في إعلانات وسائل الإعلام «التقليدية» العربية إلى التركيز على الصورة النمطية للمرأة، واستخدامها كجسد لترويج السلع والمنتجات؛ وهو ما يؤدي إلى تهميش دورها، وترسيخ صورة نمطية لها «مختلفة عن حقيقة الواقع الفعلي الذي تعيشه المرأة في مختلف المجالات».

د ـ سعت الدراسات إلى توضيح التأثيرات المعرفية والسلوكية للإعلانات الخاصة بالمرأة في تصورات المستهدفين عن المرأة ودورها ومركزها الاجتماعي، وخَلُص معظمها؛ خصوصًا تلك التي استهدفت استطلاع آراء الجمهور عبر المقابلات المُقنَّنة أو الاستبيانات، إلى أن لتلك الإعلانات تأثيرًا يمكن قياسه في هذا الصدد.

هـ ـ خَلُص معظم هذه الدراسات إلى نسب متقاربة عند تحليل مضامين عينات الإعلانات المبحوثة، وركَّز أغلبها على إبراز تَصَدُّر المنزل كمكان لتصوير الإعلان الخاص بالمرأة بنسبة كبيرة تتراوح ما بين 70 بالمئة إلى 90 بالمئة، والتركيز على المرأة الشابة بنسبة تناهز أحيانًا 90 في المئة، واستغلال جسد المرأة بنسبة تناهز 50 في المئة، والتركيز على المرأة النحيفة أو ممشوقة القوام بنسبة تُقارب 95 في المئة.

و ـ يمكن استخلاص أن معظم الدراسات المَعنيَّة بصورة المرأة في الإعلانات المقدمة عبر وسائل الإعلام «التقليدية والجديدة» في العالم العربي، اتفقت على بروز صورة سلبية للمرأة لا تتسق مع التصوُّرات عن الدور المأمول لها، في ظلِّ مجتمعٍ ينشُد النهضة في المجالات كافةً، كما أن تلك الصورة تمثل إساءة للمرأة في حدِّ ذاتها، وتكرِّس قيَمًا سلبية عنها، وتسهم في إبقائها رهن «صورة نمطية» غير مواتية، وهو أمر ينتقل إلى المرأة وبقية مُكوِّنات المجتمع العربي عبر الجوانب التأثيرية والإدراكية للمحتوى الإعلاني.

ثانيًا: من الدراسات إلى التفاعلات

في ما يأتي، يُعَدِّد هذا الجزء نماذج لتفاعل المُتلقِّين مع الصورة الذهنية التي تلقوها عبر وسائل الإعلان التقليدية والحديثة، بما في ذلك الصورة الذهنية الخاصة بالمرأة:

1 ـ في آذار/ مارس عام 2019، أثار إعلان لشركة «ڤولكس ڤاغن» الألمانية الشهيرة لصناعة السيارات، جدلاً واسعًا في فرنسا؛ إذ تظهر فيه صورة لسيارة من ذوات الدَّفْع الرباعي من إنتاج الشركة مع شعار إعلاني باللغة الفرنسية يقول: «افعل ما بوسعك ليكون عشيق زوجتك هو أنت».

وقد لاقى هذا الإعلان انتقاداتٍ حادة، ما دفع الشركة إلى مراجعته، بعد اتهامه، على الرغم من عدم ظهور امرأة فيه، بإنّه أساء إلى صورة المرأة عبر وصفها الضمني بـ«الخائنة» و«الطمَّاعة».

في العام 2010، حظر مكتب تنظيم الإعلانات في أستراليا إعلان «لارا ستون» الخاص بالترويج لمجموعة «كالڤن كلاين» لجينز، معتبرًا أن الإعلان يوحي بالعنف ويحرض على الاغتصاب؛ إذ تظهر ستُون المتزوجة من الممثل الكوميدي دايفيد ويليام- وهي في أوضاع مثيرة مع ثلاثة رجال. وواجه الإعلان عدة انتقادات من المنظمات النسائية، والمؤسسات المَعنيَّة بمواجهة الاعتداءات الجنسية، خصوصًا بعد أن تم نشره على لوحات الشوارع.

2 ـ في عام 2018، سحبت إحدى الشركات إعلانًا يخصُّ مشروعًا عقاريًا في المغرب، وأوقفت القناة المغربية الثانية (دوزيم) عرضه، بعد انتقاداتٍ حادة لتقديمه ممثلاً كوميديًا معروفًا يعرض بناته على عريس في محاولة للتخلص منهن دفعة واحدة، لأنهن يمثّلن في نظره «عقوبات». وقالت القناة في بيان لها لتبرير سحب الإعلان، إنها حرصت على «التفاعل الإيجابي مع المؤاخذات والحساسيات الناجمة عنه».

3 ـ كانت الهيئة العليا المستقلة للاتصال السمعي البصري «الهاكا»، في المغرب، أصدرت تقريرًا في 2012، بخصوص المادة «الإشهارية» (الإعلانية) المقدمة عبر وسائل الإعلام المغربية، أكدت فيه أن تلك المادة «تقتصر على نقل الأدوار التقليدية للمرأة فقط، وهي بذلك تكرِّس الصورة النمطية، ما يدعو إلى الانتباه لكونها تستمد قوتها وفاعليتها وأثرها من الإلحاح والتكرار». وأشار التقرير إلى أن تلك المادة «تُقْحم صورة المرأة في أغلب الإعلانات الخاصة بالمنتجات الغذائية ومواد التنظيف، وتُظهرها أحيانًا تحت تأثير الخوف من رد فعل الزوج أو الحماة، أو تُظهرها معنية بنظافة البيت وتقديم الوجبات للأسرة، أو كونها «ثرثّارة ومنشغلة بأمور جسدها وجمالها وأناقتها فقط»».

4 ـ في عام 2015، اتُّهِمت مذيعة مصرية معروفة بخرق خصوصية إحدى ضيفاتها على فضائية خاصة، وهو أمر تسبَّب في شنِّ حملة عبر وسائط التواصل الاجتماعي للمطالبة بمحاسبتها، وتضمَّنت هذه الحملة في جزء منها الضغط على المُعلِنين الذين تظهر إعلانات منتجاتهم في برنامج تلك المذيعة، وهو ما أدى إلى استجابة بعضهم عبر سحب إعلاناتهم من الفضائية، الأمر الذي أفضى إلى إيقاف البرنامج واستبعاد المذيعة.

5 ـ في عام 2018، حدثت أزمة سببها إعلان مثير للجدل عن زواج القاصرات أو الفتيات الصغيرات، وهو الإعلان الذي استخدم شعار «الجازة من بَكِّير أحسن بكثير» (الزواج مبكرًا أفضل). وجاءت هذه الأزمة على خلفية نقاش استهدف محاولة مراجعة الصورة التي تُقدم بها المرأة في الإعلانات. ضمن هذا النقاش، دافع بعض صنَّاع الإعلانات عن مواقفهم؛ ومن بين هؤلاء المدير الإبداعي لشركة «وندرمان» للإعلان جبران عطا الله، الذي رأى أنه «لا شيء مُهينًا في إعلانات تُبرز جمال المرأة... لا نستطيع الإعلان عن ثياب داخلية للمرأة، مثلاً عبر استخدام صورة امرأة محتشمة».

6 ـ في عام 2020، عرضت شركة متخصصة في صناعة الملابس الداخلية للرجال إعلانًا في وقت ذروة المشاهدة بشهر رمضان، في مصر، وهو الإعلان الذي ظهرت فيه مطربة معروفة تتغنى بالملابس الداخلية للرجال. وقد أدى الإعلان إلى موجة من الاعتراضات والانتقادات، ووصلت الاحتجاجات عليه إلى «البرلمان»، الأمر الّذي أفضى إلى سحبه واعتذار الشركة.

7 ـ في عام 2020، ثار جدل في المغرب على خلفية موافقة الحكومة مبدئيًا على مشروع قانون لتنظيم استخدام شبكات التواصل الاجتماعي، وهو مشروع يحوي بعض البنود التي أثارت تحفُّظات من جهات مختلفة، بداعي أنها قد «تنتهك حقوق الإنسان». ومن بين المواد التي أثارت تحفظات وانتقادات، مادةٌ تفرض الحبس أو الغرامة أو إحدى هاتين العقوبتين على مَن يدعو إلى مقاطعة منتجات. وفي خلفية تحريك هذا المشروع، والسعي إلى إقراره، ما رأى سياسيون واقتصاديون مغاربة أنه «أضرار تعرضت لها ثلاث شركات وطنية، يعمل بها عشرات الآلاف من العمال والموظفين، بسبب حملات المقاطعة، التي كمنت وراءها أهداف سياسية ومنافسات تجارية».

وكانت وسائط التواصل الاجتماعي في المغرب، قد شهدت حملاتٍ مُنسَّقة لمقاطعة منتجات استهلاكية رائجة، ويبدو أن هذه الحملات أحرزت نجاحًا ملموسًا، وأدت إلى أضرار واضحة أصابت المنتجين، حيث انتشرت ثلاثة «هشتاغات» بارزة؛ **أولها، تحت** عنوان: «خليه يريب» (دَعِ الحليب يفسَد)، والمقصود به نوع من الحليب المُعبأ الذي

يحظى بحصة معتبرة في السوق، وثانيها، اتخذ عنوان: «مازوتكم حرّقوه» (احرقوا وقودكم)، مستهدفًا شركة لبيع الوقود، وثالثها، استهدف نوعًا من المياه المعدنية التي رأى مستهلكون أن سعرها مُغالىً به مقارنة بالمنافسين. وقد أدت هذه الحملات إلى تغيرات في السوق، كونها نجحت نجاحات متباينة في التأثير في حجم الطلب على بعض هذه البضائع، حتى إنها استنفرت مقاومةً وتفنيدًا من شخصيات اقتصادية وسياسية رفيعة، باعتبار أنها «أضرَّت بالاقتصاد الوطني، وهزت استقرار بعض المشروعات، وأدت إلى ضغوط على العِمَالة».

وقد شهدت دول أخرى، مثل العراق، حملات مقاطعة لمنتجات رائجة عبر وسائط التواصل الاجتماعي، مثل حملة «خلِّيها تخيس» (دعها تفسد)، وهي حملات حظيت بتأثيرٍ ملموس، على خلفيةِ اعتباراتٍ سياسية استهدفت الضغط على المنتجات الإيرانية، في ظلِ رفضِ قطاعاتٍ من الجمهور العراقي التدخل الإيراني في شؤون بلدهم.

وتشير تلك الحملات إلى دور قوي ومؤثر لحملات المقاطعة على «السوشال ميديا» في صناعة الإعلان، وهو أمر يجب أن يوضع في الحسبان عند الحديث عن الضبط المجتمعي للانتهاكات الواردة عبر الإعلانات بحق المرأة.

ثالثًا: خلاصات واستنتاجات

يقود تحليل تلك الوقائع التي تم انتقاؤها من مجتمعات مختلفة إلى عدد من الخلاصات المهمة، التي يمكن من خلالها الوصول إلى توصيات فاعلة وقابلة للتنفيذ للحدِّ من الآثار السلبية للتناولِ الضارِّ لصورة المرأة في الإعلانات في العالم العربي، ومن تلك الخلاصات ما يلي:

1 ـ إن أضرار الانتهاكات التي تلحق بصورة المرأة المقدمة عبر الإعلانات لا تحدث في الشرق فقط، بل في الغرب أيضًا. ويتم استخدام الخطاب ذاته عادةً في مواجهة تلك الانتهاكات، عبر التركيز على نتائجها السلبية على صورة المرأة ومركزها الاجتماعي ودورها المأمول في المجتمع.

2 ـ إن الانتهاكات لصورة المرأة في الإعلانات تصدُر من شركات عالمية ذات سمعة مرموقة، كما تصدر من منتجين محليين.

3 ـ تتمّ مواجهة تلك الانتهاكات عادةً عبر أُطُر متعددة؛ منها القانون، والبرلمانات، والهيئات الإعلامية الضابطة، ووسائل الإعلام نفسها، والمساءلة المجتمعية التي تتفاعل عبر وسائط التواصل الاجتماعي.

4 ـ إن المفردات المستخدمة ضمن خطاب نقد الانتهاكات والممارسات الحادة لا تتغير في مختلف المجتمعات، وهي تنطلق من توافق يبدو عامًّا على الصورة التي يجب أن يتم تقديم المرأة من خلالها، وعلى المخالفات التي تظهر وتتكرَّس عبر التقديم الخاطئ.

5 ـ إن بعض الانتهاكات في الإعلانات يطال الرجل أيضًا، وربما يقدم مقاربة «مُهينة» تستنفر احتجاجًا مجتمعيًّا وسياسيًّا، لكن تلك الاحتجاجات لا تعكس احتجاجًا «رجاليًّا» بقدر ما تستخدم مفردات تخصُّ المرأة أيضًا و«الحياء» المفترَض فيها عند الانخراط في المجال العام.

6 ـ إن صنَّاع الإعلان يتراجعون في بعض الأحيان عن الإعلانات المُصنَّفة كـ «انتهاكات أو مخالفات» بحق صورة المرأة، كما تسحب الشركات المعلنة بعض تلك الإعلانات المثيرة للجدل، لكن بعض «المبدعين» أو «صناع الإعلان»، يدافع عن المقاربة الإعلانية التي تستهدف المرأة بشكلها الحالي، كون «الإعلان يجب أن يكون جذّابًا»، في ظل إشارة نتائج الدراسات السابقة إلى رؤية قطاع مؤثر من المبحوثين أن «المرأة أجمل وأكثر تأثيراً وجاذبية». كما يدفع هؤلاء بأن بعض الإعلانات، مثل إعلانات الملابس الداخلية، يفرض على الوكالات الإعلانية ضرورة استخدام صورة المرأة، وهي صورة لن تكون محتشمة على أيَّة حال بسبب طبيعة المُنتَج.

7 ـ إن تصاعد قدرة نشطاء «السوشال ميديا» على التأثير في المنتجين والمعلنين ووسائل الإعلام، يجب أن يظل بمنأى عن التحيُّزات التجارية أو السياسية، حتى لا تتحول عملية مراجعة الإعلانات و«تقويمها» إلى أدوات في التنافس السياسي والتجاري، على نحوٍ يحرفها عن مسؤوليتها المجتمعية، ويرهنها لمصالح ضيقة في بعض الأحيان.

دور الإعلان في تكوين الصورة الذهنية: مدخل إلى الفهم واقتراحات للتطوير

في ضوء الإجماع التقليدي الظاهر على كون صورة المرأة في الإعلانات العربية، بشقيها: المُقدَّم عبر وسائل الإعلام الجماهيرية، وذلك المقدم عبر وسائط التواصل الاجتماعي، تعكس تصوراً نمطيًّا سلبيًّا، وتنتهك حقوق المرأة، وتسيء إلى مكانتها ودورها ومركزها الاجتماعي، ولا تساعدها ولا تهيِّئ المجتمع للدور المأمول لها، بما يعبر عن طاقتها، ويحترم كرامتها، ويعكس مكانتها المستحقة. في هذا الإطار، يجدُر البحث عن حلول وتوصيات عملية فاعلة، تُرسي معايير قابلة للامتثال لها، وتشجع ممارسات إيجابية، وتحدُّ من الانتهاكات والممارسات الحادة والمسيئة لأقصى درجة ممكنة، من دون الجَوْر

على حرية الرأي والتعبير، أو تكبيل المقاربات الفنية والإبداعية، أو الإضرار بالمنتجين والمعلنين ووسائل الإعلام، بما يخالف قواعد المنافسة العادلة. لكن قبل ذلك، من المهم أن نحاول البحث عن مدخل إلى فهم مدى تأثير الإعلان في تكوين الصورة الذهنية لدى المتلقي، خصوصًا مع الطفرة الكبيرة في وسائل التواصل الاجتماعي.

1 ـ نحو مدخل إلى الفهم

يؤدي الإعلام والإعلان أدوارًا حاسمة في تشكيل الرأي العام تجاه القضايا والأزمات، من خلال أربع عمليات رئيسة يقوم بها؛ **أولاها**، هي عملية تشكيل إطار القضايا (Issue Frame)، **وثانيتها**، عملية إرساء الأولويات (Agenda Setting)، **وثالثتها**، عملية بناء الصور الذهنية (Image Frame)، **ورابعتها**، عملية التأطير (Strategy Framing). وفي ما يأتي تحليل لهذه العمليات الأربع:

أ ـ في عملية تشكيل إطار القضايا، تقوم وسائل الإعلام بتسليط الضوء على قضايا بعينها، وتحجبه عن قضايا أخرى، وذلك من دون النظر إلى مدى أهمية تلك القضايا في سُلَّم أولويات الجمهور. وفي هذا الصدد، يعتقد باحثون إعلاميون أن قيام الإعلام بإغفال قضايا مهمة، أو منحها مساحاتٍ وأوقاتِ عرضٍ لا تتناسب مع مدى أهميتها المفترضة، يؤدي تلقائيًا إلى تقليل اهتمام قطاعات الجمهور بها. من هنا، يجب تأكيد دور الإعلام في مقاربة صورة المرأة، كما تُقَدَّم في الإعلان عبر تسليط الضوء عليها، وإبراز أهمية أن تكون تلك الصورة مُتَّسقة مع دور المرأة، ومكانتها المستحقة في المجتمع.

ب ـ من جانب آخر، تقوم وسائل الإعلام بعرض القضايا المختلفة على جمهورها بصورة مرتَّبة تبعًا لأهميتها، ووفق نظرية «تحديد الأولويات»، وتاليًا، فإن «ثمة علاقة إيجابية بين ما تذكره وسائل الإعلام في صدارة رسائلها، وما يراه الجمهور مُهمًّا»، ويرى بعض الباحثين أن تلك النقطة عينها، تمثل مكمن أهم تأثير لوسائل الاتصال؛ أي «مقدرتها على ترتيب أجندة الجمهور بخصوص القضايا والموضوعات المطروحة».

ج ـ وتفيد دراسات تحليل الخطاب أن الأدوار والصفات المنسوبة إلى الأسماء والعمليات التي تردُ في النصوص والتقارير الإعلامية والمواد الإعلانية بشتى أنواعها، تؤثر في إدراك الجمهور للقوى الفاعلة في القضايا محل الاهتمام؛ وهو أمر يعزز من قدرة وسائل الإعلام والمادة الإعلانية على عملية «صنع الصورة الذهنية»، من خلال أُطُر الصور المقدَّمة عبرها.

بناءً عليه، فإن المعالجة الإعلامية هي التي تكرِّس صورة «المُقاوِم» أو «المجاهد» أو

«اللص» أو «الشريف» أو «الجميلة» أو «القبيحة» أو «المرأة العاملة» أو «ربّة البيت»، ثم يتلقى الجمهور هذا التلقين، ويعدّه جزءًا من الواقع، في أغلب الأحيان.

د ـ ومن بين النظريات الأكثر اعتبارًا في تعيين تأثير معالجة الشؤون العامة في وسائل الإعلام المختلفة، تأتي نظرية «تحليل الإطار الإعلامي»، وهي النظرية التي تقدم «تفسيرًا منتظمًا لدور وسائل الإعلام في تشكيل الأفكار والاتجاهات تجاه القضايا البارزة، وعلاقة ذلك الدور باستجابات الجمهور المعرفية والوجدانية». ووفق هذه النظرية، فإن الأفكار لا تنطوي بذاتها على مغزىً معيَّن، وإنما تكتسب مغزاها من خلال وضعها في إطار يحددها وينظمها ويُضفي عليها قدرًا من الاتساق، عبر «ردها إلى قيمٍ ومعانٍ أخرى».

في ما يخصُّ المرأة، فإنه يتم تقديمها عبر تصورات محددة تقتصر على الإثارة الجسدية، وعرض المفاتن، والانصراف إلى قضايا الجمال والنحافة والتنظيف والطبخ، وتاليًا، تتكون صورة ذهنية سلبية لها لا تقتصر على تصورها لنفسها فقط، ولكنها تمتد لتشمل قطاعات مؤثرةً في الجمهور، بما يعوق أي تغيير ثقافي واجتماعي هادف إلى تعزيز مكانة المرأة وتكريس اعتبارها. وفق تلك النظرية، يبرز الإطار بوصفه فكرة محورية، تنتظم حولها الأحداث الخاصة بقضية معينة، وهو أمر يمتد ليشمل فئاتٍ مختلفةً من الجمهور، تتنوع خصائصها الديموغرافيّة والمعرفية.

هذا، ويتفق باحثو الاجتماع على أن وسائل الإعلام تؤدي دورًا بارزًا في بلورة تصورات الأفراد والجماعات، وعمليات التغيير الاجتماعي، وصياغة الأفكار والتصورات الذهنية، التي تتحول لاحقًا إلى دوافع وممارسات سلوكية. علمًا بأنه مع ازدهار أنشطة وسائل التواصل الاجتماعي، زاد التأثير الذي يُحدثه الاتصال الجماهيري في السلوك السياسي للأفراد والجماعات، وهو الأمر الذي تنبهت له القوى الفاعلة في المجتمعات المختلفة، حيث باتت تخصص جهودًا، وتفرز موارد، وتصوغ استراتيـجيّات، لاستخدام تلك الوسائل في تحقيق أهدافها.

ويشير هذا التأصيل الجديد إلى الدور الواسع الذي يمكن أن تؤديه وسائل التواصل الاجتماعي، ضمن منظومة ما بات يُعرف بـ «الإعلام الجديد»، في إحداث التغيير الاجتماعي والثقافي. وتاليًا، لا يمكن لأي استراتيـجية تستهدف إصلاح العَوَار الراهن في التناول الإعلاني لصورة المرأة العربية، أن تنجح من دون تركيز قدر مناسب من الجهد على وسائط التواصل الاجتماعي، التي باتت بسبب بعض سماتها الفريدة موضع الفعل والتأثير الأكثر فاعليةً والأكثر تناسُبًا مع آليّات التلقّي الراهنة والمستقبلية في العالم العربي، والأكثر اهتمامًا عند صنّاع الإعلان والمنتجين.

يمكن القول، إن تلك الوسائل في المجال الإعلاني تتسم بالإتاحة، والسرعة، والفورية، والقدرة على التخفِّي، وعدم وجود قيود على حجم المواد التي يتم بثُّها وسَعَتها، وعدم تقيُّدها بحدود الزمان والمكان، وعدم خضوعها لقواعد أو آليَّات ضبط ومتابعة مُحكمة، ومقابلتها لحاجات المستخدم الإعلانية والاستهلاكية المحددة، وانخراطها في عمليات الشراء، وتمتعها بالتفاعلية.

على العكس من أوضاع الإعلام النظامي (وسائل الإعلام الجماهيرية)، يتمتع الإعلام غير النظامي (السوشال ميديا) بمساحات حرية كبيرة، تصل في كثيرٍ من الأحيان إلى حدِّ الانفلات، وارتكاب الجرائم والمخالفات، كما قد تشهد أطروحات مغايرة لـ «المطلوب والسائد».

من جانبه، اهتم الباحث الشهير هارولد لازويل، باستكشاف المدخل الاجتماعي لعمل الإعلام وتأثيره، بما يتضمَّنه من مواد إعلانية، وفي هذا الصدد، يبرز دور الإعلان الوظيفي المُتجسِّد في ترويج السلع والأفكار والخدمات بموازاة دوره الاجتماعي، عبر ترويج القيَم، وتكريس الصور الذهنية أو نقضها. والقيَم كما يُعرِّفها قاموس علم الاجتماع هي «تصوُّرات أو مُدركات صريحة أو ضمنية تحدِّد ما هو مرغوب فيه، بحيث يُسمح للأفراد بالاختيار بين بدائل سلوكية».

أما وفق دوركايم، فإن القيم هي «مُحدِّدات أخلاقية لأنماط السلوك الصادرة من المجتمع وتصوراته التي يلتزم بها الفرد في مختلف أنماط سلوكه».

بعامّة، يُعرِّف الباحثون المتخصصون الإعلان بوصفه، «أداة اتصال غير شخصي تستهدف تسويق أو بيع أفكار أو سلع أو خدمات»، عبر التركيز على الجانب السيكولوجي والاجتماعي. وقد تمّ تطوير نماذج شهيرة لعمل الإعلان في هذا الصدد، مثل أنموذج «أيدا» AIDA، الذي يتضمن خمس مراحل؛ هي: **الوعي** (Awareness)، **والاهتمام** (Interest)، ثم **الرغبة** (Desire) ، وصولاً إلى مرحلة **السلوك** أو **القرار** أو **الفعل** (Action).

تبدأ تلك النماذج، معظمها من الوعي وتنتهي بالفعل؛ وهو الأمر الذي يُبرز بوضوح مدى تأثير الإعلان، ليس في مدركات الجمهور المستهدف فقط، ولكن أيضًا في قراراته واتجاهاته وأفعاله.

من تلك الزاوية، تبرز أهمية إصلاح الخلَل المستديم في الطريقة التي تُقدم بها صورة المرأة في الإعلانات العربية، وهذا ما ينقلنا إلى النقطة التالية:

2 ـ توصيات للإصلاح

يبرز ميراث متراكم من التوصيات الصادرة من بحوث مُحكمة وجهات معتبرة، بخصوص تعزيز صورة المرأة عبر الإعلانات في العالم العربي؛ ومن أهم تلك التوصيات ما يتعلق بإنشاء مراصد لرصد التجاوزات والانتهاكات والإبلاغ عنها، وتنسيق الجهود التي تبذلها مؤسسات العمل العربي المشترك، ومجالس المرأة، ومنظمات المجتمع المدني المَعنيَّة بحقوق المرأة، بما يلقي الضوء على إشكالية صورة المرأة في الإعلانات، ويُسْهم في تغييرها، عبر أنشطة وفاعليات، وحملات إعلامية، وورش تدريبية.

كما أصدر بعض الهيئات المعنية على المستوى الوطني والقومي، مواثيق وأكوادًا لتعزيز الممارسة الإعلامية، في ما يخص تناول قضايا المرأة.

إذًا، كيف يمكن البناء على تلك الجهود وتعزيزها؟

ثمَّة خمس وسائل أساسية- تم رصدها من خلال الخبرات العملية والممارسات السابقة- للتعاطي مع الأخطاء التي تقع في مجال الإعلانات: **أولاها**، تتمثل في القانون، **وثانيتها**، تتعلق بالهيئات الضابطة، **وثالثتها**، تتجسَّد في آليَّات التنظيم الذاتي للصناعة (Self- Regulation)، **ورابعتها**، تتحدد في آليات الضبط والتدقيق الداخلية في كل وسيلة إعلامية تنشر أو تبثُّ الإعلانات، **وخامستها**، تختص بالمساءلة المجتمعية. ويجب العمل على تعزيز تلك الأُطُر وتطويرها على المستوى الوطني والقومي. في ما يأتي بعض الاستطراد في الشرح:

أ ـ تفيد التجارب ونتائج الدراسات أن بعض التدخلات ذات الطابَع القانوني والسياسي، تؤثر في حرية المجال الإعلاني وتحدُّ من مقتضيات الإبداع فيه وقد تخضع للمصالح الخاصة أو للتلاعب، مع أن تلك التدخلات تحظى بحماية الدساتير والمبادئ القانونية الوطنية والدولية في كثيرٍ من الأحيان، بما يؤكد الحقَّ في استخدامها.

ب ـ في مقابل تلك الجدلية، يجدُر تعزيز دور «الهيئات الضابطة» (مجالس الإشراف على صناعة الإعلام والهيئات المختصة بضبط الإعلان وخضوعه للمعايير والأكواد؛ مثل هيئة الإعلانات البريطانية Advertising Standards Authority أو الأسترالية)، على أن تمارس أدوارها عبر أكواد معلنة، تحدد المقبول والمرفوض في مجال صناعة الإعلان، وتخصص جزءًا لتناول قضايا المرأة، أو استخدام العنصر النسوي في الإعلان.

ج ـ يجدُر العمل على تعزيز آليات التنظيم الذاتي، عبر حَضِّ وسائل الإعلام الجماهيرية على إنشاء آليات للتحقق من امتثال الإعلانات المقدَّمة عبرها للمعايير المرعية، في ما يخص تقديم المرأة وصورتها الذهنية.

ويمثل تعزيز إطار التنظيم الذاتي في مجال ضبط الإعلانات هدفًا، يستحق السعي من أجله، لأنه عبارة عن جهود تبذلها وسائل الإعلام ذاتها مجتمعة، عبر الالتزام الطَّوْعي بأدلة ومواثيق شرف، تؤطِّر الممارسة، وتحدُّ من الممارسات الضارة في مجال الإعلان، وترصد الانتهاكات أو تُبلغ بها، وتتخذ إجراءات في شأنها، وهو أمر يبعد احتمالات الصدام مع السلطات السياسية والقانونية، ويوفر منبرًا أكثر انفتاحًا وقدرةً على فرز الممارسات لجهة تقييم ما إذا كانت تأتي ضمن شروط الإبداع، أم تنتهك حقوق المرأة. كما يجب تشجيع وسائل الإعلام منفردةً على تطوير ضوابط داخلية، للتعاطي مع المخالفات والانتهاكات الواردة عبر الإعلانات المنشورة من خلالها بخصوص المرأة.

د ـ كذلك؛ فإن قيام وسائل الإعلام الجماهيرية بدورها في ضبط الإعلانات المتقاطعة مع صورة المرأة وقضاياها، يحدُّ من الانتهاكات، ويحافظ على مساحة الإبداع اللازمة للمُنتَج الإعلاني، ويصون مصالح الأطراف المَعنيَّة بصناعة الإعلان في آن واحد. أما بالنسبة إلى وسائط التواصل الاجتماعي، فإنه يجب تشجيع المستخدمين على تبنِّي نمط تنظيم ذاتي، عبر مواثيق وأدلة يتم إعدادها بالتوافق، وتعزيز الالتزام بها. كما يجب مخاطبة شركات التكنولوجيا العملاقة التي تدير تلك الوسائط لكي تُضَمِّن أكواد الاستخدام بها، ما ينصُّ على التزام معايير محددة تتعلق بالإعلانات التي توظف العناصر النسائية، أو تتعلق بصورة المرأة.

هـ ـ أخيرًا، لقد أثبتت المساءلة المجتمعية التي تنشط عبر «السوشال ميديا»، قدرةً كبيرةً على الضغط وتعديل بعض السلوكيات الصادرة من معلنين، في ما يخص انتهاكات تطال صورة المرأة الذهنية، لكن يجب ترشيد هذه المساءلة بحيث تبقى بعيدةً من التهييج أو الاصطناع أو الخضوع لمصالح تجارية أو سياسية ضيقة. وسيجري ذلك عبر تعزيز دور أُطُر المساءلة الأخرى، وآليات التنظيم الذاتي المقترحة لمستخدمي مواقع التواصُل الاجتماعي.

إن تطوير جهود برامج «التربية الإعلامية» (Media Literacy) يمكن أن يحقق فوائد متعددة، على صُعُد تحسين مهارات الجمهور في التعاطي مع الإعلانات المتعلقة بصورة المرأة، وتعزيز قدرته على تعيين الانتهاكات ونقدها، وتزويده بالمهارات اللازمة للتفاعل والمطالبة بإزالة المواد المسيئة.

سيكون من المهم العمل على إصدار كود، أو ميثاق شرف لتعزيز الممارسات الإعلانية على المستوى القومي، في ما يخص صورة المرأة. وقد يتم ذلك من خلال بعض أُطُر جامعة الدول العربية المتخصصة، على أن يتسم هذا الكود أو الميثاق بقدرٍ مناسب من الملاءمة وتحقيق التوازن بين مصالح الجمهور والمعلنين ووسائل الإعلام من جانب، والصورة المفترض تقديمها عن المرأة، بما يخدم الاعتبارات المستقرة عن مكانتها ودورها ومركزها الاجتماعي في العالم العربي، الذي ينشُد النهضة والتحديث، من جانبٍ آخر.

الفصل الحادي عشر

توظيف المنصات الإعلامية الجديدة لمحاربة الصورة النمطية والعنف ضد النساء: تونس نموذجًا

زينب توجاني(*)

مُقدّمة

مُنذ عُمِّمت الإنترنت أعلن الفلاسفة وعلماء الاجتماع دخولنا في حقبة تكنولوجيَّة سريعة التطوُّر ومكثَّفة الذَّاكرة خَلَقت فيها التقنية أبعادًا جديدة للفضاء الاجتماعي[1]، ولقد عبَّرت هذه القفزة الرقميَّة الهائلة عن تحويل الإنسان الحديث، وبخاصَّة ما يُطْلَق عليه شباب جيل الإنترنت، مجتمعَه إلى الفضاء الافتراضي؛ حيث داخل جهازه المحمول أو عبر «سمارتفونه» الأنيق، يسجِّل كلُّ فرد فينا مجملَ معلوماته وموادَّه وعلاقاته الافتراضيَّة التي نسجها على شبكات التواصل الاجتماعي. إننا حاليًّا في عصر المنصَّات الافتراضية التي مكَّنت كلَّ هؤلاء الأفراد من الحصول على صوت أو أكثر، ومن المشاركة في تقرير الشؤون المحيطة بهم، وفتحت للإنسان الحديث إمكانيَّة امتلاك والمشاركة في بناءِ الفضاءِ العامِّ الذي صار ممكنًا وافتراضيًّا.

في قلب هذه التحوُّلات العالمية العميقة للحضارة البشرية برُمَّتها، تعصف بالبلاد العربية تغييرات جذرية تجبر شعوب ودول العالم العربي على تحديث البُنَى الاجتماعيَّة والفكريَّة والقضائيَّة، وتُمثِّل المرأة وقوانينها ومنزلتها وحمايتها جوهر هذه التغييرات؛ فتعليم النِّساء

(*) أستاذة الحضارة، جامعة منوبة.

(1) Henri Lefebvre, «La Production de l'Espace,» *L'Homme et la Société*, nos. 31-32 «Sociologie de la Connaissance Marxisme et Anthropologie» (1974), pp. 15-32.

ومشاركتهنّ في التنمية الدائمة فَرَض واقعًا جديدًا، أَمْسَين فيه بحاجةٍ إلى تعزيز مكاسبهنّ، وتغيير الصورة النمطيّة عنهنّ.

أولًا: صورتان للمرأة تتصارعان في الإعلام والفضاء العامّ

حين ننطلق من خلفية نظرية لسارج موسكوفسكي، ترى أن الأفراد والجماعات لهم طرائق في تمثُّلهم لذواتهم وللآخرين وللعالم من حولهم، وأنَّهم يضفون الدِّلالة على عالَمهم من خلال التأويل وفق مرجعيات فردية وجماعية، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتنشئة الاجتماعية والتفاعلات اللغوية والعواطف والمشاعر[2]، فإننا سنلاحظ تأثير المرجعية الثقافية العربية الإسلامية السائدة، بلا مراجعة ولا نقد، في تَمَثُّل المرأة؛ فقد ارتبطت صورتها في الثقافة العربية بتمثُّل راسخ لـ «حوَّاء» «مصدر الشرّ» والإغراء والخطيئة و«الضلع الأعوج»، إنها التي تسبَّبت في فقدان آدم الجنةَ، والتي بسببها انتصر الشَّيطان في حربه المتكرِّرة للإيقاع بالإنسان، فلا نكاد نرى النِّساء حتى ترتبط بهنّ أحكام مُسبّقة حول أجسادهنّ وجمالهنّ ولباسهنّ وفتنتهنّ.

إنَّ كلمة «صورة» لا تعني عندنا شكلاً مرئيًّا، وإنما تعني الدلالة الرمزية التي تخفي وراءها أنساقًا وأساطير بالمعنى الأنتروبولوجـي الذي يمكن أن نفهمه من خلال الحفر في تَشَكُّل عناصر تلك الصورة تاريخيًّا [3]. ذلك أن الصورة النمطية ليست مجرَّد «كليشيهات» بالمعنى السطحي، بل إنها «نماذج أصيلة». عندئذٍ، يمكننا أن نصنِّف تمثُّل المرأة في لاوعي البشرية برُمَّتها، والثقافة العربية على وجه التحديد، بأنها تندرج ضمن خانة «الرموز الظلامية». في هذه الخانة، نجد: اللون الأسود، والمياه الراكدة، والأفعى، والسقوط، والليل، والشفق، ودماء الحيض، والقمر الأسود، وصورًا حيوانية متعددة للشؤم والنحس. وجميع هذه العناصر تنتمي إلى كويكبة رمزية واحدة، تمثل عند العلماء مخاوف الإنسان البدائية المُخزَّنة في جسده وفي ثقافته، التي وضعت في ما وضعت النِّساء رمزًا للظُّلْمة؛ لارتباط الأم الوالدة بالطفولة السحيقة وانفعالات الطفولة المنسية الأولى[4]. هكذا، فإن

(2) Serge Moscovici, *Introduction: Le Domaine de la psychologie sociale* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984), pp. 5-22.

(3) حول مفهوم الصورة أنثروبولوجيًا، انظر: Gilbert Durand: *L'imagination Symbolique*, coll. Quadrige, 10ème ed. (Paris: Presses Universitaires de France, 1984), et *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (Paris: Edition Dunod, 1984).

(4) انظر في ذلك: Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*.

كل هذه المخاوف الكامنة التي تعبِّر عن ماضي البشريَّة السَّحيق، تبرز بصورة متكررة في كل ما يعيد الإنسان إنتاجه، مهما تطورت وسائل تعبيره واتصاله، وحتى لو كان جالسًا أمام كاميرات حديثة التقنيَّة، ويبثُّ عبر أجهزة صنعها العقل الخلَّاق للإنسانيَّة، فإن ذلك الخوف البدئي من الظلمة ومن الموت ومن المرأة الرمز، يسكن عالَمنا البشري، فيتكرر بث هذه العُقَد المعلقة في إطار ثقافة منظمة ذكورية، ولها مؤسسات تحميها، وتنشر قيمها المُحقِّرة للنساء، والساجنة إياهن في منزلة الشيء والمتاع والوسيلة لتحقيق الرغبة الجنسية لا أكثر.

هذه الصُّورة تتكرر في وسائل الإعلام التقليدية والجديدة بتكريس سَلْعنَة النِّساء، وبتقديمهن نمطيًّا ضمن تمثُّل البضاعة المغرية؛ ففي الدِّراسة التي قام بها مركز البحوث والتوثيق حول المرأة، في تونس الكريديف عام 1999 حول صورة المرأة في الإعلام، تبيَّن ضمن النتائج، أن المرأة تحضر في الإعلانات والمضامين العاطفيَّة والإشهار، وأنَّها تغيب في الأخبار أو التغطية الإعلامية الجادَّة. ومع أن النِّظام التُّونسي قبل عام 2011 كان يعتمد على ما يُسمَّى «نِسْويَّة الدولة»؛ أي تسويق صورة المدافع والحامي لحقوق النِّساء التونسيَّات التي اكتسبنها منذ 13 آب/ أغسطس عام 1956 مع صدور مجلَّة **الأحوال الشخصيَّة**، إلا أن وسائل الإعلام الرسميَّة وغير الرسمية، كرَّست تصورًا ذكوريًّا للنِّساء؛ إذ يبرزن دائمًا في علاقة بشؤون البيت والتربية والأولاد، وبخاصةٍ في مواد الإشهار التي تُبث، وفي المسلسلات، في حين يَغِبنَ كلَّما تعلق الأمر بالمشاركة السياسية أو قضايا الاقتصاد والأمور المرتبطة بالاستراتيجيات والقرارات السياديَّة. وهو الأمر الذي يؤكد أنه ليس من اليسير أن تتغير هذه الصورة النمطية لأنَّها نابعة من بنية أنتروبولوجيَّة قائمة الذات في مخيال المجتمع العربي الإسلامي، الذي لم تكتمل بعدُ عملية تحديثه بشكلٍ جذري[5].

هذه الصورة ترتبط بالخوف والقلق العميق ذي الطابع الوجودي والنفسي، لذلك فإنها برزت بوضوح في التجربة الصعبة التي مرَّت بها البلاد التونسية من آذار/ مارس إلى أيار/ مايو 2020؛ إذ غابت النِّساء في مرحلة الحَجْر الصحي الأولى تقريبًا، عن محاورات البرامج

(5) المجتمعات لها نظام خفي كامن في ما يسميه العلماء المخيال الاجتماعي، وهذا النظام له طبيعة لاواعية ومكبوتة ورمزية، وهو المتحكم في سلوكيات ووعي ومراسم الحياة الاجتماعية؛ ففي مؤسسات المجتمع الكبرى كالعائلة والقانون والدولة والدين والأخلاق والعادات والتقاليد، نجد جانبًا بارزًا للعيان وجانبًا خفيًّا، وذلك الجانب الخفي هو محرك مسكوت عنه للتقاليد والممارسات الاجتماعية. لقد اشتغل على تفكيك هذه البنية الكامنة علماء، أبرزهم كاستورياديس في كتابه المهم جدًّا لتغيير نظرتنا إلى المجتمع: **مؤسسات المجتمع الخيالية**. وكذلك اشتغل على هذه البنية الصامتة اللامرئية علماء من بينهم كاستورياديس (Castoriadis) ؛ فهذه الصور النمطية قائمة أساسًا في المخيال الاجتماعي، لذلك يعسر تغييرها، ويتطلب ذلك التغيير وقتًا طويلًا وتضحيات وآلامًا جسيمة. انظر: Cornélius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société* (Paris: Ed. Seuil, 1975).

السياسية والثقافية، وحتى الترفيهية، ولو لم يفرض الطاقم الطبي النسائي نفسه بحكم الحدث، ولأن الكفاءات الطبية التونسية مؤنثة، وترتفع نسبة الطبيبات والممرِّضات، لكان حضور النساء مقتصراً على مُقدِّمات الأخبار ومذيعات الربط مع ملاحظة تهميش قضايا النساء، على الرغم من أن الحجر ضاعَف العنف الموجَّه ضد المرأة. يدلُّ ذلك على توزيع الأدوار التقليدي الذي برز بوضوح في أيام المحنة الصحيَّة، والذي لولا تأنيث الكفاءات النسائية واضطرار البلاد إلى عاملات الخياطة وإلى الممرضات، لرأينا ما يشبه سيطرة قواعد الحرب؛ حيث تنسحب النساء إلى الفضاءِ الخاصِّ، وتختفي ليبرز في المقدمة الذكور المحاربون. إلى جانب ذلك، فقد انفجر خطاب يحرِّض على العنف ضدَّ النِّساء، ويُحقِّرهن.

لكن واقع الحال، أفسد هذه الصورة النمطية وفرضت النساء أنفسهن محاربات في المقام الأول؛ فبينهن مَنْ رابَطتْ أيام الحَجْر، وهي حامل، في معمل بمدينة القيروان التونسية لنسج الكمامات الواقية، وأخريات تركن أبناءهن الرضَّع لتلبية نداء الواجب وللحفاظ على موارد رزقهن. وقد أثَّرت تلك الصورة في الصحافة العالمية، وكتبت حولهن الصحف العربية والغربية. كانت صورة عاملات الخياطة رمزاً للصمود المؤنَّث في وجه الوباء، كما كانت تلك الصورة للطبيبة نصاف بن علية التي قادت حرب الكورونا في تونس، وهي تحارب على صعيدين اثنين: تبثّ الطمأنينة في نفوس التونسيين، وتحارب الصورة النمطيَّة.

ذلك أن المرأة بدت في موقع الذي يخلِّص المواطنين من مخاوفهم ولا يُعمِّقها، بل إن الإطار الطبي شبه المؤنَّث الذي تطلُّ وجوه طبيباته البارعات كلَّ مساء على شاشة التلفزيون، كان يحارب القلق الناجم عن الكورونا والقلق الذي انفجر بفعل الخوف معبِّراً عن قدرة الإنسانيَّة على تجاوز هذه البُنَى الأنتروبولوجيَّة المحفورة في ذاكرتها من الأزمنة السحيقة، حيث ارتبطت الظلمة بالمياه الراكدة ورَحِم الأم التي تُعدُّ في الوقت نفسه مصدراً للحياة والموت معًا[6].

لقد تأثّر التونسيُّون، عند اقتراب رفع الحجر الصحيّ، بُعيد عيد الفطر، بطبيبتهم الشُّجاعة، وهي تبكي معبِّرة عن شوقها لعائلتها وحرمانها قضاء الشهر الكريم معهم؛ فنصاف بن علية المقاتلة المحاربة التي كسرت الصورة النمطية للمرأة التي يسوَّق أنها «جسد جميل»، و«تُرَوَّج بها البضائع» وضعيفة بحاجة إلى فارس يقودها نحو السعادة وهشة وعاجزة وخائفة، بدت قويةً وصلبةً وأُمًّا حامية، واكتملت صورة أنوثتها الإيجابية بمشهدها،

---

(6) يمكن التعمق في رمزية الأنثى والأم، في: فراس السواح، لغز عشتار: **الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة** (دمشق: دار علاء الدين، 2002).

وهي تعتذر لعائلتها لاهتمامها بالحرب على كورونا، على حساب الاهتمام بهم. فقد لبَّت نداء الواجب العام على حساب واجب العائلة، والصورة النمطية للمرأة تقتضي العكس تمامًا؛ أي أن تضحي المرأة بنجاحها المهني والاجتماعي والعمل العام لحساب عائلتها، إذ تُصَوَّر دائمًا بوصفها المسؤولة الأولى عن الأسرة ونجاحها وتماسكها وصمودها. أما المجالُ العامُّ، فهو يصوَّر على أنه من مسؤوليات الرجال.

كان ذلك الـفيديو الذي تناقله الفاعلون على وسائل التواصل الاجتماعي، أفضل ما تُكْسَر به الصورة السلبية لامرأة متهمة دائمًا بالتقصير، وبأنَّها مصدر الإثم والخطيئة. وهكذا، فقد بدت صورة المرأة قوية مربكة ناصعة مضيئة باعثة على التفكير والتغيير، وفي الوقت نفسه كانت تحافظ على صورة الأمِّ، ربَّة البيت التي تشعر بالمسؤوليَّة والتقصير تجاه عائلتها.

إن صورة المرأة ترتبط في الشبكة الذهنية المشتركة بين أفراد المجتمع الواحد بتَمَثُّلَين نقيضين: هي الأمّ وهي الوطن وهي الحبيبة والحلم، ولكنها في الوقت نفسه، مسؤولة عن شقاء الإنسان ومرتبطة بالغواية والجنس والنزوات. أما الجانب الإيجابي، فكثيراً ما لا يُبرِزه الإعلام بل يبرز صورة فنتازمية غير واقعية عن النساء؛ سواء من ناحية الجسد المرغوب أن تكون عليه، أم الطاقات التي بها تغوي وتوقع بالرجال. في الوقت نفسه، هي تلك المرأة المنسية الكادحة، أو التي تقاتل من أجل عائلتها وأبنائها ومجتمعها والإنسانية، لكن هذه الصورة لا تَبْرُز بصورة كافية، تُسْهِم في تغيير ما تَرَسَّب في الثقافة العربية من تصورات سلبية، ترتبط بالنساء. إنَّ وسائل الإعلام غالبًا ما تشغِّل عدد إناث يفوق عدد الذكور، كما هي نسب عمل الإناث في قطاع الإعلام في تونس؛ إذ تتجاوز منذ سنة 2000 النصف، وهي في تصاعدٍ مُستمرّ. مع ذلك، فإن هذه النسبة من العاملات في قطاع الإعلام، لا تعكس بالضرورة تقدمًا في زحزحة الكليشيهات المرتبطة بالنساء، ولا التمييز ضدهنَّ، ولا حتى العنف الرمزي الذي تمارسه أحيانًا هذه الصحف المكتوبة في عناوينها ومضامينها المُحقِّرة للنساء، أو المادة الإعلامية المسموعة، أو المرئية.

إن الفاعلات والفاعلين التونسيين يواجهون من أجل التغيير تراكمًا هائلاً لتراثٍ من التمييز والعنف والتحقير للنساء، ومن الخوف من طاقتهن وحريتهن وشيطنتهن، وَعَدِّهن سبب كل اختلال اجتماعي أو سياسي أو حتى اقتصادي. وإنها لمُفَارَقة حقيقية أن تكون هذه الترسُّبات الثقافية ما تزال معلّقة في ذهن الإنسان العربي في زمن حديث كلِّ الحداثة، من حيث وسائل التَّواصل، وما تفرضه من تغيير اجتماعي ومفاهيمي، إنَّنا في ما يُطلَق عليه اسم

الإنسانية 2.0 [7]، إذ يسيطر التطور التكنولوجـي على حياتنا المعاصرة، وتكتسح الوسائط الجديدة فضاءنا الاجتماعي والفردي، وتجبرنا على الانتقال من الواقع التقليدي ذي النسق البطيء إلى الواقع الافتراضي، بل إلى العوالم الممكنة التي لا تتطلب سوى نقرة على الويب للولوج إليها. إن هذا التطور التكنولوجي الهائل في الوسائل التي تنتشر بين الشباب والنساء وحتى الأطفال، مَكَّنت كل حامل هاتف أو لوحة رقمية أو حاسوب من إنشاء حسابات قد تكون حقيقية أو وهمية، يستطيع عبرها التفاعل مع الآخرين، والتعبير عن رأيه في ما يحدث في العالم، ورفض ذلك أو قبوله، أو المساعدة على تغييره أو الحؤول دون ذلك التغيير.

إنَّها قوة جبارة تتيحها التكنولوجيا؛ بإمكانها أن تعطي صوتًا لمن لا صوت له، وبإمكانها أن تؤثِّر في الرأي العام، وتصنع قوة ضغط، تغيِّر ماجريات الأمور. لذلك، فإن المنصَّات الإعلاميَّة الجديدة، كفيسبوك وتويتر وإنستغرام، وغير ذلك من التطبيقات وشبكات التواصل الاجتماعي، تمثِّل إمكانًا هائلاً للتغيير وفضاءً جديدًا للصِّراع بين القيَم والقوى والمصالح، وبإمكان النساء أن يؤثِّرن عبر هذه الأداة الجبارة في تغيير صورتهن. لكن ذلك يحدث حين يكون عندهن الوعي الكافي، وبإمكانهن خلق قوًى ضغط وتأثير، وبإمكان الفاعلين المستنيرين التعاون على زحزحة الصورة النمطية للمرأة التي ارتبطت في الثقافة العربية بأنها «عَوْرَة» و«ناقصة عقل ودين» و«موضوع جنسي» و«وعاء» ومصدر الشرِّ والخطيئة والآثمة التي تجلب الشر والدمار والفتنة.

في تونس، ومنذ عام 2011، تمّ توظيف المنصَّات الإعلاميَّة الجديدة، وبخاصة الفيسبوك؛ لأنَّه المنصَّة الافتراضيَّة الأكثر استخدامًا والأشدّ تأثيرًا في تونس، بل إنَّه ساحة للصِّراعات متعدِّدة الأوجه. يمكن عَدُّ توظيف التونسيات المنصات الجديدة ناتجًا من سهولة الاستخدام، وقرب الوسيلة، وعدم اشتراط النضال الافتراضي للالتزام بوقت معين، أو تنقُّل في المكان؛ فيكفي أن ترتبط الفاعلة بالشَّبكة، وتعبِّر عن موقفها، وتساهم في النشر. وسواء أكانت النساء التونسيات واعياتٍ بفاعليتهن أم غير واعيات بها، فإن حضورهن النوعي على الشبكة للتعبير عن رأي أو مُناصَرة حُجَّة أو موقف، إنما هي شكل من أشكال افتكاك الاعتراف بمواطنتهن التامَّة وحقوقهنَّ ومحاربة التميز. وهنا نموذج جدير بالاهتمام لعدَّة اعتباراتٍ، أهمُّها أنَّ الفاعلات التونسيات تمكَّنَّ من افتكاك مشروع للقضاء على العنف يُعدُّ مهمًّا لتحقيق المزيد من المكاسب النسويَّة، وإلى جانب ذلك فقد تمكَّنَّ من الحؤول دون

---

(7) للاطلاع على تاريخ المفهوم، انظر المقال التالي: Olivier Le Deuff, «Le Succès du Web 2.0: Histoire, techniques et controverse,» février 2007, <https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00133571>.

تراجع حقوقهن التي تضبطها مجلّة **الأحوال الشخصيّة**، بعد صعود أصوات تطالب بالعودة إلى تعدُّد الزّوجات، وإلى التخلي عن بعض مكاسب حريّة النساء، كون تلك المكاسب في نظر هؤلاء، تنافي الشّريعة وتهدِّد الإسلام والتماسك الاجتماعي.

لكن مقاومة المجتمع للتغيير الذي ترجو أن تربحه التونسيّات كانت هائلة، وأدت ظروف التناقضات السياسية دورًا بالغًا في خسارة التونسيات التصويت على مشروع المساواة الذي كان يمكن أن يغيِّر صورتهن تغييرًا جذريًّا في الثقافة العربية والتونسية على وجه التحديد. وسنبيِّن في ما يأتي وجوهًا من تأثير الوسائط الجديدة في القدرة على تغيير الصورة النمطية للنساء، والدفع نحو مزيد من المكاسب والحقوق.

ثانيًا: وسائط حديثة للتعبير والتعبئة والتغيير الاجتماعي

جعلت التونسيات من الفيسبوك أداةً للتشبيك والاستقطاب والتعبئة، وحوَّلْنَه بذلك إلى أداة للضغط لأجل التعبير عن آرائهن والمُناصَرة في قضايا الحقوق، وافتككن بوساطة التشبيك والضغط والتعبئة عبر الويب 2.0 سنة 2017 مشروعًا دستوريًّا يُجرِّم العنف ضد المرأة، ويُلْزِم الدولة بتطبيق إصلاحات هيكلية للتربية والتوعية لمقاومة العنف ضد المرأة في البرامج التربوية والثقافية [8]. لكنَّهن قبل ذلك قُدن عبر الفيسبوك ثورتهن الخاصَّة على مخاطر الإسلام السياسي في تونس، ومخاطر انتشار الخطاب الديني المُتطرِّف الذي يهدِّد تطلُّعاتهن ومكاسبهن في مجلَّة **الأحوال الشخصيَّة**.

لقد كانت الوسائط المتعدِّدة وسيلتهن للتعبئة للتظاهرات الكبرى الحاسمة التي غيَّرَت مجرى كتابة الدستور وأجبرت المجلس التأسيسي على سماع أصواتهن. وكان ذلك في تظاهرة 12 آب/ أغسطس عام 2012 التي حالت دون تكريس مفهوم «التكامل» في الدستور، وتظاهرة 13 آب/ أغسطس عام 2013 التي طالبت بإقرار حقوق الإنسان في الدستور كمرجعية للقوانين والتشريع. وتعدَّدت الصَّفحات التي تحمل رؤيتهن المتشبثة بحقوقهن وبالمساواة، ومن أهم الصفحات المؤثرة: التحالف التونسي من أجل المساواة في الميراث [9]، الذي كان تحت إشراف نسويات مناضلات من المجتمع المدني، انضوين ضمن تحالف نسوي لمواجهة الهبَّة الصحوية ما بعد عام 2011.

---

(8) قانون أساسي، العدد 58 لسنة 2017 مؤرخ في 11 آب/ أغسطس 2017 يتعلق بالقضاء على العنف ضد المرأة، <http://www.legislation.tn/sites/default/files/news/ta2017581.pdf>.

(9) التحالف التونسي من أجل المساواة في الميراث (Coalition pour l’Égalité dansl’Héritage) <https://www.facebook.com/CoalitionEgaliteHeritage>.

وقد جمعت هذه الصفحة نوعًا من الأرشيف الخاص بهذا الحراكِ المهمِّ الذي أدته النساء في المجال الافتراضي، وفي الساحات العامة؛ فنجد عليها النّداءات إلى الاحتجاجات والوقفات والتظاهرات والأيام الدراسية والندوات. كما جمعت كذلك المحاضرات والفيديوهات والمقالات، وحتى التدوينات المؤثرة. وأدت دورًا في مناصرة مشروع قانون تجريم العنف ضد المرأة، وقد كُلِّل بالنّجاح. وفي دعم مشروع المساواة، وهو إن لم يُكلَّل بالنجاح، فإن الصفحة ما زالت مستمرة وفاعلة ومقاومة.

لقد مثَّل توثيق أرشيف الحراك الافتراضي النسائي في تونس وجمعه بعد الثورة، عملاً مهمًّا لتأكيد صورة مغايرة عن الصورة النمطية، وهو العمل الذي تقوم به الكريديف[10] أساسًا.

كذلك خصَّصت المكتبة الوطنية اهتمامًا خاصًّا بأرشفة الرصيد الافتراضي من تدوينات المثقفين والمثقفات لحفظها من الضَّياع، بما أنَّها تمثِّل شهادات مهمَّة على المرحلة التاريخية، ولها تأثير في صنع وتوجيه الأحداث والرأي العام. ولقد اهتمت مديرتها النسوية رجاء بن سلامة بأرشفة الحراك النسوي والشبابي بخاصة، وذلك لتتيح حفظ هذا الحراك الافتراضي من الاندثار، ودعت إلى رَقْمَنَة الآراء والأنشطة التي تتم في فضاء الفيسبوك، لأهميتها ودورها الفاعل في حفظ ذاكرة العواطف والانفعالات والأفكار النسائية والشبابية.

لقد عملت النِّساء التونسيات، مدعوماتٍ بالقوى المدنية، بشكل جماعي، ولكن بشكل فردي في الوقت نفسه؛ فتجدهن فاعلات: كلٌّ واحدة من موقعها تساهم وتضفي صوتها لتؤثِّر بتوجيهاتها وتدويناتها ومساهمتها على الفضاء الافتراضي الذي تحوَّل إلى ساحة للسِّجال، وتحوّلت حسابات بعض هؤلاء النسويَّات إلى فضاء مفتوح للنِّقاش الحُرّ والمجادلة والصِّراع حول الأفكار. ولقد بادرت نسويَّات أكاديميَّات إلى جمع فريق من البحَّاثة والباحثات، وخلق ديناميَّة فكرية حقيقية عبر الفيسبوك، كما هو شأن الأكاديمية النسويَّة آمال القرامي التي تشرف على تنشيط مجموعة نادي الجندر، وتساهم من خلالها في تجميع المقالات والدفع بقضايا النِّساء، من وجهة نظر النقد الثقافي والمقاربة الجندرية.

إن حراك هؤلاء الفاعلات لم يكن مُنسَّقًا، ولكنَّه كان منتظمًا ضمن مشروع كليّ جامع بينهن، يتمثَّل في المبادرة إلى الحفاظ على حقوق النساء، وتقديم المزيد من الدعم لتلك

---

(10) الكريديف هو اختصار اسم: مركز البحوث والدراسات والتوثيق والإعلام حول المرأة، ومقرُّه تونس.

الحقوق، وهو عمل شاق، ولكن هؤلاء الفاعلات كُنَّ يقمن به من مواقعهن المختلفة، وهو ما يؤكد عزيمة النساء التونسيات على الحؤول دون المشاريع الرجعية، وعلى المُضيّ قُدُمًا في التطلع نحو المساواة. ويدعمهن في ذلك، تكوين معرفي صلب، وأهداف ثقافية ومعرفية ومجتمعية، ونسيج من النخبة المُتنوِّرة التي تحاول أن تكون مؤثرة ومتماسكة، كلما كانت رياح السياسة تجري بغير ما تشتهيه النخبة المدنية.

لقد كان لهؤلاء الفاعلات حضور بارز أيضًا في الوسائط الجديدة، وركَّزن نشاطهن النسوي على حفظ المدنية وحقوق النساء، والدفع نحو ردم هوَّة التميز؛ فاجتمعت مجموعة أغلبها من المثقفات، وكوَّنت مرصدًا للدفاع عن مدنية الدولة، يعتمد مقاربة حقوقية مواطنية هدفها المواطنة التامة بين الناس على أساس الحقوق والواجبات. ومن أهم وجوه هذا المرصد، الأكاديمية زهية جويرو والنِّسْويَّة سلوى قيقة ونبيلة حمزة، ومجموعة كبيرة من المناضلات النسويَّات والأكاديميات والحداثيَّات اللاتي يدافعن عن مدنية الدولة والمواطنة لكلٍّ من الرجال والنساء. وبوجه عام، يجمع المرصد المثقفين المنتمين إلى مرجعية فكرية حداثية مدنية، يعملون على حمايتها ونشرها، لإيجاد قوة بديلة تصدّ انهيار القيم المدنية. إننا نذكر هذا المثال، لنبيِّن كيف أن للفيسبوك الفضل في جمع هؤلاء من مناطق بعيدة في الجمهورية التونسية، وجعلهم يناقشون قرارات، ويبرمجون لقاءات أحيانًا عبر مسنجر وسكايب والتطبيقات الجديدة التي ازدادت شعبيةً بعد جائحة الكوڤيد، وذلك بما يُبرز فاعلية الوسائط الحديثة في تحقيق النَّجاعة في الواقع والتأثير فيه وتغييره. نشأت هذه المجموعة عام 2020 لصدِّ تهديدات ما أفرزته انتخابات تونس الأخيرة، على المستويين: التنفيذي والتشريعي، التي تميَّزت بصعود تيارين يمثِّلان خطورة على المدنية وحقوق النساء، هما الشعبوية والإخوان.

لقد حوَّلت التونسيات الفاعلات ضمن الحراك النسوي، بوعيٍ أو من دون وعي، الفيسبوك إلى فضاء للتعبير عن الانتهاكات والبحث عن حلول داخل مجموعات نسائية مغلقة تتفاوت في الأهمية وفي التأثير، لكنها تؤدي دورًا مُهـمًّا في التحسيس بقضايا النساء وقضايا التميز بكل وجوهه. ومن أهمِّ المجموعات ما هو تابع لجمعيَّات نسويَّة مهمَّة، كجمعية النِّساء الديمقراطيات، وجمعية أصوات نساء الناشطة ضد التحرُّش بقوَّة وفاعليَّة؛ وبخاصَّة بعد صعود بعض المتَّهمين بالتحرش إلى البرلمان.

من هذه المجموعات ما هو نخبوي وما هو شعبي، وداخلها تضطلع المثقفات بدور تحسيسي على الرغم مما ينهال عليهنَّ من النِّساء أنفسهن من تكفيرٍ وسَبٍّ لا يختلف في

شيء عن سَبِّ الرِّجال. وجُلُّ هذه الاعتراضات لها خلفيَّة دينيَّة وتنبع من فهم متطرِّف أو جامد للدين، كقضايا الحجاب أو المواريث أو العبادات، مما يلامس محظورات ومُسلَّمات دينيَّة لها خلفيَّة ذكورية. ولعل من أبرز الصفحات الشعبية ذات الصلة صفحة femmes imparfaites، التي مع أنها تتيح للنِّساء نشر ما يردنه، وأحيانًا يكون المنشور مُسفًّا وسطحيًّا أو مُتخلِّفًا وذكوريًّا، إلا أنَّ التفاعلات من خلالها تكون على درجةٍ من الأهميَّة، بحيث خلقت هذه الصفحة ديناميَّة حقيقيَّة في أوساط آلاف النِّساء المُشارِكات فيها.

كما تمَّ كذلك إنشاء صفحات لتجميع الكفاءات النسائية التونسيَّة والتَّشبيك بينها والتعريف بها، كردٍّ فعلٍ على تغييبها عن الحكومات، وتخفيض نسبة مشاركتها السياسيَّة بعد انتخابات عام 2019. وهي تجربة لم تخلُ من التَّجاذبات السياسيَّة والأيديولوجيَّة، لكنَّها سمحت بالتعريف بتنوُّع الكفاءات التونسية النسائية في الداخل والخارج، وبكشف درجة الحيف المُسلَّط على تلك الكفاءات المُغيَّبة عن المشهد السياسي.

ثالثًا: محاولات التغيير وتحدياتها

من جهةٍ أخرى، وعلى الرغم من المناصرة الكثيفة من طرف مكوِّنات المجتمع المدني والفاعلات والناشطات لمشروع قانون المساواة ومجلَّة الحريَّات الفردية التي اقتُرحت في إثر رصد التمييزات ومحاولة إيجاد حلول لها على أساس المواطنة وحقوق الإنسان، فإنَّ الظروف السياسيَّة حالت دون تحقيق الحُلْم بالمساواة في المواريث، وهو ما أحبط الكثير من الفاعلات اللواتي انخرطن بكلِّ قواهنَّ في المناصرة في الواقع، وفي الفضاءات الافتراضيَّة. وقد سبَّبت عملية الإحباط هذه، انسحاب ناشطات كثيرات من الفضاء الافتراضي وحَدَت بهن إلى الاكتفاء بحياتهن الواقعية، ثم إن النتائج الانتخابية عام 2019 كانت مُحبِطة بشكل مأساوي وسببت شعورًا بالمرارة لدى الفاعلات، وبخاصة اللواتي كان هَمُّهن إنقاذ البلاد من فكَّي الشعبوية والإسلام السياسي. مع ذلك، فقد بقي الفيسبوك فضاءً للمقاومة وللتعبير عن الصوت الرافض لكل أشكال التمييز والانحراف عن المسار المدني. وأمكن لنا أن نسجِّل بوضوح في تونس أن المجتمع قد اعتاد على سماع النساء ورؤيتهن يطالبن بالنقاش في موضوعات، لم يتصوَّر المجتمع التونسي أنَّه يمكن النقاش فيها: كموضوع المواريث، وموضوع الزواج بأجنبي، وموضوع الحريات الجنسية، وكذلك الأمهات العازبات.

مثل هذه الموضوعات المُحرَّمة تمّ فتح باب النقاش فيها عبر الفيسبوك أساسًا. ونلاحظ أن ردود الفعل جاءت عنيفةً من جانب الكثير من الناشطين والناشطات، ولكن

الأمر الإيجابي هو أن قوى التجديد والتحديث والمساواة تمضي بقوَّة لتعبِّر عن آرائها بكلِّ عزيمة، لأنَّها تؤمن بعدالة القضايا المطروحة من جهة، ولأن المعطيات الإحصائية تؤشِّر إلى وجود تناقض كبير بين الأرقام والواقع من جهةٍ أخرى.

1 ـ المفارقة التونسية المؤلمة

بينما تشير الأرقام إلى ارتفاع عدد المُتخرِّجات في التعليم العالي من الإناث، وتقدُّم نسبتهن على الذكور، فإن المُتعطِّلات عن العمل منهن أعلى بنسبة الضعف تقريبًا. وبينما تشير الأرقام إلى ارتفاع عدد العاملات الفلاحيات وفي قطاع النسيج، الذي يحتل المصدر الأول في تشغيل اليد العاملة في البلاد، فإن امتلاك النساء الأرض لم يتجاوز 3 في المئة عمومًا، وفي المناطق حيث أعلى نسب لعمالة النساء لم يتجاوز التشغيل 1 في المئة. وهذا الخلل الكبير يوضِّح عمق ذكورية المجتمع التونسي الذي يحرم النِّساء نصيبهن الشرعي في الإرث، ويُلزمهن بالتنازل عنه للحفاظ على روابط القرابة، في حين أنَّ الظروف الاقتصاديَّة القاسية والفقر، عوامل تدفعهن إلى الاعتماد على عملهن لإيجاد قُوت لهن، وفي جُلِّ الأحيان للرِّجال الذين يُفترض بهم أن يكونوا قوَّامين على الإناث، بما أنفقوا.

خلاصة الوضع، أن التونسيات يعملن ليُطعِمن أنفسهن وعائلاتهن في الحقول وفي المعامل، لكن السيادة الذكورية ما تزال عند الرجال من دون أن يكون للنساء الحق في اختراق هذه الجدران الأبوية كالعبودية، بل هي أفظع منها، إذا وضعنا في الحسبان أن «العبيد» لهم حقوق على مُلاَّكهم.

إن هذه المفارقة الجوهريَّة في المجتمع التونسي، تجلَّت عبر المنصَّات الإعلاميَّة الجديدة في شكلِ عنفٍ يعبِّر به الذكور عن خوفهم من فقدان «موقعهم الذكوري»، بعد أن فقدوا سيطرتهم على موارد الرزق، بسبب الأزمة الاقتصادية والبطالة. هذا فضلاً عن عنف تعبِّر به الإناث عن خوفهن العميق من هذا الوضع اللاإنساني الذي يجبرهن على الطاعة، ويحرمهن من رفاهة الولاية والقوامة؛ فهنّ، كما نقول في تونس في مثلنا الشعبي: «مُقَدَّمات في الحرب ، مُؤَخَّرات في الراتب».

يتجسد العنف المذكور في صور نمطية ينشرها الذُّكور والإناث على السَّواء؛ فالمرأة ترتبط بالغول والحيَّة، وتُصَوَّر على أساس أنَّها ساحرة شريرة و«لفعة»، وتُسَوَّق على أنَّها المسؤولة عن انهيار البلاد، وكم من لعنة أُلحِقَت بليلى بن علي كلَّما اشتد تأزُّم الوضع الاقتصادي، لأن المخيال التونسي رأى أنها المسؤولة عن الفساد الذي أصاب النِّظام، ورَبَط انهيار الدولة التونسية بوجودها في كواليس السياسة وشَيْطَن ذلك الوجود. ويغَضِّ النظر

عن الحكم التاريخي على دور ليلى بن علي، فإن ما يلفت انتباهنا هنا هو هذه الصورة الشيطانية التي يحملها العامَّة، ويكرِّسها الإعلام ويستبطنها الأفراد، فعوَض أن يبحثوا عن الخلل القائم في التوزيع غير العادل للفرص أو في الثقافة أو الهيمنة، فإنهم يُحمِّلون الأنثى مسؤولية الخراب، ويبقى الأمر على حاله من دون إصلاح. كلُّ هذا التشويه الذي يلحق بالنساء يعكسه لا وعي المجتمع، على الرغم مما تبذله النساء يوميًّا من جهد في خدمة هذا المجتمع نفسه.

جدير بالذكر، أن هذه المفارقة تتعمق حين نرى أن الأرقام تشير إلى نسبة تَفوُّق 60 في المئة من العاملات في قطاع الإعلام التونسي، لكن قليلات منهن فقط لهن مواقع متقدمة كرئيسات تحرير ومديرات. وتتعمق المفارقة حين نرى ضَعْف تأثير حضور الإعلاميات في تغيير الصورة النمطية عن المرأة في وسائل الإعلام، إذ تستمر جُلُّ الوسائل السمعية والبصرية والمكتوبة في ترويج صورة سلبية عن النساء، وفي تغييبهن عن الحضور، إذ يستأثر الذكور بأكثر من 80 في المئة من نسبة الدعوات إلى المشاركة في الحلقات النقاشية والبرامج الحوارية وتوجيه الرأي العام، كأن البلاد ليست فيها مثقفات وأكاديميات وخبيرات قادرات على تحليل الأحداث والمساهمة في التأثير، ويقتصر حضور النساء في أغلبه على برامج التنشيط بصورة سلبية ومُهِينة للمرأة في الخصوص ومهينة لصورة الفن في العموم. لذلك، يمكن القول إن المنصات الجديدة تُبرِز دور المرأة المثقفة وتسمح لها بالتعبير عن أفكارها بِحُرية أكبر من تلك الوسائط التقليديَّة التي تسيطر عليها قُوًى محافظة.

في ما يخص الدولة، فهي تخلت عن معاضدة الأمهات العاملات، ومساعدتهن في تنشئة الأبناء، وذلك بغلقها روضات البلدية التي كانت تُفتح بثمن رمزي وتحضن الأطفال من سن صغيرة، فتسمح لهن بالعمل في ظروف نفسية جيدة، وهذه الروضات أُغلقت بسبب عجز الدولة عن تمويلها وإفلاس الصناديق الاجتماعية. وإن كان هذا الدور نفسه خاضعًا لنوع الوزيرة التي تُعَيَّن، والحكومة التي تُسَيِّر الأمور، فقد لاحظنا التفاوت في درجة التراجُع والتحسُّن في الاهتمام بالطفولة والنساء، بحسب درجة إيمان هؤلاء المكلفات بالتسيير بقيم المساواة والعدالة والتغيير.

إن نساء تونس يحاربن الفقر والظلم الذكوري والأزمة الاقتصادية، وكذلك أزمة الفحولة التي انفجرت مع ارتفاع أصوات النساء مُعبِّرات عن ذواتهن في الساحات الكبرى والرمزية للبلاد، وناشرات صورهن في العوالم الافتراضية. إنهن يحاربن بجمالهن وأعلام تونس المرفرفة على أجسادهن، وهن يملأن الفضاء الواقعي فعلًا وعزمًا. ويدفعهن في ذلك واقع

مرير عليهن أن يجدن حلاً له بالاستمرار في المقاومة والإصرار على تحقيق المُواطَنة التامة لهن، ولغيرهن من الذوات المُحَقَّرة في البلاد، كغير المسلمين وكالمختلفين جنسيًّا والسود وذوي الحاجات الخاصة. ويتجلى هذا من خلال ناشطات كثيرات قاتلن، أثناء حياتهن وحتى بعد وفاتهن، الصور النمطية السائدة والعنف والتمييز ضد النساء.

2 ـ التونسيات يقاتلن في الحياة وبعد موتهنَّ

لقد تجلَّى هذا العزم في إنشاء مئات الصفحات التي تستقطب هؤلاء الناشطات وكلَّ مناصريهن من أصحاب الفكر الحُرّ والحداثي، وتعمل هذه الصفحات على رصد الخروقات والتحليل والتحسيس والدعم والتوجيه، وتجد فيها النساء مجالاً للتعبير وإتاحة المعلومة وإيصال أصواتهن.

تجلَّى هذا العزم في كسر حاجز الخوف وأحكام المجتمع بالدخول في منطقة تحرِّمها الثقافة العربية وتجرِّمها؛ فمؤخرًا انتشرت فيديوهات لنساء ساهمن، وهُنَّ بكامل زينتهن، في تشييع جنازة صديقتهن الناشطة النسوية والحقوقية لينا بن مهنى، حَملنَ نعشها ووقفن على حافة قبرها وغَنَّين وأنشدن شعارات الثورة على الذكورية والاستعباد والحُقْرة وواجهن بسبب ذلك التكفير والتشنيع، لأن تلك الصور والفيديوهات انتشرت على فيسبوك، وملأت الفضاء التواصُلي ومَثَّلت صدمة للنرجسية الذكوريَّة التي ترى أن حمل الموتى ودفنهم مهمة ذكورية؛ فهذه الصور المنقولة والتعاليق التي صاحبتها، عكست وضع هذا المنظور الأبوي أمام الأمر الواقع، وجعلته أمام اختبار حقيقي يواجه وجهه العقيم في المرآة، وأجبرته على رؤية هذه الأنوثة التي يُراد لها الحَجْب رمزيًّا ومعنويًّا، كما يُراد لها الإخفاء من الفضاء العام لطمس معالم ذكورة عقيمة بالمعنى الثقافي، أي تلك الذكورة القائمة على التميز والاحتقار والاستعباد، لا على الاختلاف والاحترام.

نشرت الصفحات النسوية صور جنازة لينا، وتضامنت النِّساء الحرائر في ما بينهن لإعلاء ذكرى الفقيدة والدفاع عن حق النساء في الحِدَاد بما يرينه مناسبًا، لا بالشكل الذي يراه المجتمع، مزدوج المعايير، مناسبًا؛ فإذا كان الحداد يستوجب من صديقاتها مرافقتها إلى القبر، فليس لأحد أن يفتي لهن بالحلال والحرام، بل هو أمر بينهن وبين خالقهن: إن شاء رحمهن وإن شاء عاقبهن، ولكنه أمر فردي لا دخل فيه للمجتمع الذي يقسم الأدوار.

كانت هذه الصور حلقة في سلسلة من الأشرطة والصور التي نقلها الفيسبوك وسبقتها تلك الخاصة بدفن الشاعر أولاد أحمد بأيادٍ نسائية؛ وكذلك الشهيدين: شكري بلعيد، ومحمد البراهمي، وهكذا فإن الفضاء الافتراضي يوفِّر مساحة لهذا الخِضَمّ من الصراع

بين الصور والتعاليق والصفحات التي تناصر التغيير من جهة، وتلك التي تنطلق فيها الشتائم للتعبير عن المخاوف من التغيير، من جهةٍ أخرى. هذا كله يمثل في العمق دينامية إيجابية نحو تغيير المجتمع وزحزحته من جموده إلى الحياة وانفلات الأصوات المكبوتة والموجوعة فيه، وارتفاع أصوات النساء للتعبير عن القهر والوجائع التي عانينها شعرًا ونثرًا وسردًا وحُلْمًا، وحتى بنشر أدعية وابتهالات.

إن كل امرأة تونسية، أمست اليوم قادرةً على أن تُعبِّر عن نفسها وعن رؤيتها العالمَ، وكل امرأة أمست قادرة على التفاعل لرفض فكرةٍ ما أو لدعمها. لذلك، فإن المنصات الإعلامية الجديدة تُعَدُّ صديقة للنساء، إذ يمكنهن عبرها تطوير علاقاتهن والتضامن في ما بينهن، وتبادُل المشاعر والأفكار والتجارب لإيجاد حلول وتخطِّي عزلة البيوت المغلقة إلى الفضاء الرحب، حيث يجدن التواصل وتبادل الخبرات والتجارب.

إن المنصَّات الجديدة طاقة هائلة لتحرير المبادرة والتعبير عن الذوات وتشبيك الإرادات وتحقيق تضامن نسوي هائل يمكنه، بكل تأكيد بالإصرار والمثابرة، أن يُحْدِث تغييرًا عميقًا وأن يرجِّح الكفَّة لفائدة النساء.

لذلك، يجب دعم حضور النِّساء وتمكينهن من أدوات بيداغوجيَّة لتحليل الخطابات المنتشرة والتأثير في الأفكار الشائعة، وعدم اليأس من ظلامية الثقافة الذكورية، والحرص على المزيد من استغلال الفضاءات الجديدة لنشر ثقافة نقدية بأساليب تربوية بيداغوجيَّة، تبتعد من الأحكام والانخراط في الشتائم والتجاذبات، بهدف توعية المزيد من النساء، وكسب ثقتهن وإقناعهن بوجوب الانخراط الفاعل والتلقائي، للدِّفاع عن وجودهن وكرامتهن والتضامن مع أنفسهن، لا مع ثقافة الحجب والاحتقار والتمييز.

رابعًا: تزايد تأثير الوسائط الجديدة في زمن كورونا والحجر الصحِّيّ التام

لقد أدت الوسائط الجديدة دورًا هائلاً في مرحلة الحجر الصحي التام، وخلال المرحلتين المواليتين، وذلك حين تم التمديد للحجر، ثم التخفيف منه وتوجيهه. حين أُجْبِر الجميع على لزوم البيوت والانقطاع عن العمل والتزام التباعد الاجتماعي، انطلقت أصوات النِّساء من خلال شبكات التواصل الاجتماعي والمجموعات المغلقة المخصصة للنساء وموضوعاتهن في سرد قصص عن العنف الذي واجهن أيام الحجر الأولى؛ فنشرن قصصهن المؤلمة عن الحياة مع معنِّفيهن الذين فقدوا السيطرة مؤقتًا على انفعالات الغضب، أو الذين

اعتادوا تعنيفهن: بعضهن طُرِدن من البيت، وأخريات نشرن صورهن وهن مُعنَّفات، ومنهن من أطلقت صرخة استغاثة من أجل إنقاذها، وهي مختبئة في غرفتها تحت تهديد شديد. وتابعتُ بنفسي تواتر هذه القصص الحزينة المؤلمة، وحاولتُ أن أساعد صاحباتها، ولو حتى بنقرة على المنشور، وبوضع أرقام الهواتف المجَّانية التي رَصَدَتها الجهات المختصة لمقاومة ظاهرة العنف، أثناء أيام الحجر.

هكذا، تحوَّل الفضاء الافتراضي إلى مساحةٍ للنَّجدة وطلب العون، وساهمت هذه المجموعات المغلقة في إيصال أصوات النِّساء.

كان قد سبق هذه الموجة من الشكاوى، انتشار خطاب ساخر في الظاهر وتحريضي في باطنه على تعنيف النساء؛ فما إن أعلن رئيس الحكومة تعليق عمل المحاكم في القضايا العادية، وأَمَر بغلق الدكاكين والمغازات والاكتفاء بنسبة الثلث فقط من الشغالين الذين سيديرون البلاد في مرحلة الحجر، حتى انفجرت نِكَات على الزوجات اللواتي يمكن استغلال فرصة الحجر لتعنيفهن، مع عَدِّ ذلك فرصة ذهبية لا تُعاد.

انتشر مع الحجر مكبوتٌ يتعلَّق بتصوُّرات الرِّجال التونسيين للنِّساء التونسيات؛ فهن في الصورة النمطية السلبية «استقوين عليهم بما سنَّه بورقيبة من قوانين»، و «مسترجلات» وبحاجة إلى التأديب، وهن مصدر الشرّ ومصدر تعاسة الرِّجال، وبخاصة مع اضطرار الزوج إلى أن يلزم البيت حذو «امرأته» بعيدًا من «صاحبته»، ومجموعة أخرى من التصوُّرات والتمثُّلات التي كان مصدرها الخوف الذكوري من الأنثى التي تشجِّعه الثَّقافة على إنكارها من أجل أن يكون «رجلًا». هكذا، فإن فيسبوك أسهم في نشر خطاب تحريضي على النِّساء، بسبب نشر هذه الدَّعوات التي واجهها المجتمع المدني التونسي بالسِّلاح نفسه، سلاح المنصَّة الاجتماعيَّة. وبذلك انفجرت أثناء الحجر الصحي كل الصور النمطيَّة المرتبطة بالجسد والجنس والنساء وبعقد الذكورة والفحولة والخوف من المرأة، فكانت هذه المنصَّات ساحةً لحرب رمزية ومعنوية، وسلاحًا ذا حدين.

لقد تأججت المخاوف السابقة وقوامُها الخوف من الموت والخوف من المرض والوباء، وتصاعدت بسبب انقطاع الحياة اليومية فجأة بلا سابق إنذار، وأُجْبِر الرِّجال على لزوم البيوت التي يُعدّها المخيال الجمعي فضاء للنِّساء، وأُغْلِقَت المقاهي والمساجد والفضاءات العامَّة التي تُعدُّ فضاءات ذكورية، وحتى حين يحدث أن تكتسحها النِّساء، فإن ذلك يعدُّ تعدِّيًا منهنَّ عليها وهجومًا وربَّما «استرجالًا» و«استقواء» بقوانين بورقيبة

و«فسادًا»، و«خروجًا عن الإسلام». لقد أُجبِر الذكور على البقاء في الفضاءات التي تُعدُّ حميميَّة وخاصَّة نسائيَّة، وعبَّروا حينذاك عن مخاوفهم العميقة، وكان ذلك في شكل خطاب عنيف اتخذ أحيانًا أسلوب السخرية، ولكنه كان يستبطن عداء المرأة ومخافتها، وذلك رغبة في قتلها والتخلُّص منها لأنَّها أصل النجاسة والخطر والألم والموت. ولقد سجَّلت تونس خلال الحجر الصحيّ، إلى جانب انتشار خطاب التحقير والحثِّ على ضرب الزَّوجات، خطابًا عنيفًا تحريضيًّا على اغتصاب نوعيَّة معينة من النساء، وقد بلغت ذروة ذلك التحريض باغتصاب طالبة والتنكيل بها وفرارها بإلقاء نفسها من شرفة المبنى الذي استُدرِجَت إليه، وكان من بين المساهمين في هذه الجريمة بنت قاصر وامرأة سبق أن تعرَّضت هي بدورها للاغتصاب والعنف.

هكذا، فإن بعض الجرائم التي حدثت أثناء الحَجْر الصحي في زمن الكورونا كانت مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالخطاب العنيف الذي سبقها، والذي حَرَّض على استغلال فرصة توقف المحاكم لضرب النساء والانتقام منهن. ويُثبت ذلك أن للمنصات أيضًا دورًا سلبيًّا ومخاطر، يجدُر أخذها في الحسبان، وسَنّ قوانين للزجر وللمعاقبة.

أما المقاومة، فإنها جاءت مُنَظَّمة تنظيمًا عنكبوتيًّا مُوجهًا لدعم الضحايا، وحثِّهن على التعبير عن شكاواهن، والحؤول دون انتشار الخطاب المُهين والمحرِّض على العنف ضدَّ النِّساء عبر شبكات التواصل الاجتماعي. ومن الأدوار التي برزت في غمار ذلك:

1 ـ دور المثقفين والمجتمع المدني والحركة النسوية

أ ـ كان ذلك بمبادرة من بعض المُثقَّفات بنشر مقالات الرأي، وإطلاق صرخة فزع، لتنبيه المجتمع لمخاطر الحجر على النِّساء[11].

ب ـ أطلَقَت مجموعة من الجمعيات النسائيَّة ومنظمات المجتمع المدني حملات

---

(11) تم الإعلان عن الحجر الصحي التام يوم 20 آذار/مارس 2020، وقد تقرر أن تُكَرس الإجراءات وتُغلَق المؤسسات من 22 آذار/مارس إلى 4 نيسان/أبريل كمرحلة أولى قابلة للتمديد، وبادرنا إلى نشر صرخة الفزع يوم 24 آذار/مارس 2020 حالما قرأنا شهادات النساء المعنفات في مجموعات تضم عددًا كبيرًا من النساء ومخصصة للفتيات أو للنساء، ومن بين تلك المجموعات النسائية الشعبية المنتشرة في الفضاء الافتراضي التونسي ما هو مخصص للمراهقات وللنساء بعامة، وهي فضاءات للبوح وطلب المساعدة والتوعية والترفيه، وأحيانًا، كانت تتحول إلى فضاءات للسجال والعنف اللفظي حين يكون الموضوع مرتبطًا بالدين أو السياسة. وقد سمحت هذه المجموعات الافتراضية لنا بالاطلاع على شهادات مروعة وصرخات معنفات يطلبن المساعدة. انظر: «زينب التوجاني تكتب لـ«الشروق أون لاين»: حتى لا تكون الزوجات ضحية العنف الزوجي والحجر الصحي!،» الشروق (تونس)، 2020/3/24، <https:// bit.ly/2VWX8Lu>.

تفاعلت مع مخاوف النساء والشهادات المنشورة عبر فيسبوك ناشطات من المجتمع المدني ومن الجمعيات النسوية، وسارعت بتنبيه السلطات المعنية إلى ضرورة اتخاذ تدابير من أجل النساء بأسرع ما يمكن، وسرعان ما أعلنت جمعيات تونسية متعددة عن تجندها التام لمصاحبة النساء ومرافقتهن وحمايتهن والتنديد بالتحريض على العنف.

تضامُنية، بهدف حماية المرأة التونسية من العنف المُسلَّط ضدها خلال الحجر الصحي الإجباري، وفك تلك العزلة عنها.

ج ـ عبَّر كثير من الشخصيات النسائيَّة في تصريحات إعلاميَّة، ومن خلال شبكة التَّواصُل، وعلى الحسابات الفيسبوكية، عن التضامن التامّ مع المُعنَّفات والتنديد بالخطاب المُحرِّض على العنف والمسيء للنساء.

د ـ تَحرُّك المجتمع المدني السريع كان ناجعًا في تحسيس وزارة المرأة التي تفاعلت بوضع خط أخضر على ذمَّة المعنفات والأطفال وضحايا الحجر الصحي، وأتاحت اختصاصيين نفسانيين للاستماع إلى هؤلاء الضَّحايا، ونَشَرت ومضات تحسيسيَّة على قنوات التلفزة، ومن خلال صفحات وتطبيقات افتراضية للتوعية والتنبيه إلى أن النساء بإمكانهنَّ، حتى أثناء الحجر الصحيّ، طلب الحماية وتَدَخُّل الأمن من أجل حماية المرأة من العنف، إن كانت في خطر هي أو أبناؤها.

هـ ـ أسهم هذا المناخ التوعوي والتحسيسي في تشجيع النِّساء على طلب المساعدة، وفي جعلهن يشعرن أنهن لسن وحيدات في مواجهة مُعنِّفهنَّ بين جدران مغلقة، وفي فرض سلطة رمزية على المعنفين الذين أدركوا أن إجراءات الحجر الصحي، لا تعني توقف العدالة والقضاء، وأن العنف جريمة لا تسقط في زمن الكورونا، ولا بعده.

و ـ أطلَقَت جمعية النساء الديمقراطيات هاشتاغ حَثَّت فيه المجتمع الافتراضي التونسي على تبنِّيه بنشر صورة، تحمل لافتة عليها جملة: الوباء وزيد تعنيف النساء؟ أوقِفُوا العنف ضد المرأة. ونشر مثقفون ومثقفات كثيرات صورهم حاملين هذه اللافتة، وتعاونت صفحات نسوية على نشر هذا الهاشتاغ في تظاهرة افتراضية، كسرت حاجز الصمت رمزيًّا على الأقلّ، وشجَّعت المُعنَّفات على طلب المساعدة، ومثَّلت ضغطًا على المجتمع الافتراضي ضدَّ العنف.

ز ـ جمعية أصوات نساء جمعية شبابية نشيطة على نحوٍ فاعل على الفيسبوك وتويتر وإنستغرام، وهي تقوم بعملية المناصرة والتعبئة والتثقيف، وتشجع على الرصد والتعبير عن العنف وتوثيقه، وتستقطب القوى الحقوقية والقضائية لإيجاد حلول قانونية والمرور بالإدانة إلى الشكوى والتبليغ عن العنف المادي أو السَّيْبَراني. ولقد مثَّلت في وقتٍ وجيزٍ صوتًا مهمًّا فاعلًا، وبخاصة بعد فضيحة النائب المتحرش الذي انفجرت قصته، عشية الانتخابات.

ح ـ خلقت المنصَّات الافتراضيَّة أجواءً من التَّعاطف والمساندة داخل المجموعات النسائية التي حرَّضت فيها الفاعلات الحقوقيَّات والمنتميات إلى جمعيَّات النسائيَّة بقيَّة النِّساء على عدم الخوف أو القبول بالعنف، وساهمت هذه المجموعات في إيصال أصوات

المُعنَّفات إلى الجمعيَّات بسرعة، وطلب تدخُّل الوزارة والسُّلطات وتحريك المسؤولين عن حماية الأطفال والنِّساء.

ط- أسهمت هذه الحملات في توعية المزيد من الفاعلات والفاعلين بضرورة استخدام المنصَّات الاجتماعية للتَّعبير عن مواقفهم، وكشفت مخاطر هذه المنصَّات وحاجة المجتمع إلى قوانين تصدُّ العنف الصَّادر عنها.

2 ـ دور الجامعي

برز دور الأكاديمي الذي يملك وعيًا نظريًّا مسبقًا بتأثير المنصَّات الاجتماعيَّة، ودورها بشكل فاعل وإيجابي قبل الحجر وفي أثنائه وبعده، وتأكَّدت الحاجة إلى تشريك الجامعة في التغيير الاجتماعي، واستخدام الوسائط الحديثة لتحقيق ذلك التغيير المأمول. وبين الفاعلين الجامعيين برزت مدرسة أساتذة الحضارة والجندر بالذات صوتًا مُفكِّكًا لخطابات الذكورة والهيمنة والصحوة الدينية، ذلك أن هؤلاء الأساتذة مختصون في تفكيك البُنَى الثقافية الإسلامية وتاريخها وتراثها. لذلك، فإن أصواتهم، وبخاصة الأصوات المؤنثة، كانت مدوية وفاعلة على الفضاء السيبراني، وقد اخترنا نموذجًا يدلُّ على هذا الوعي بالدور الاجتماعي للجامعة، وهو الأكاديمية التونسية آمال قرامي[12]، فقد أطلقت ناديًا في الجامعة مكوّنًا من طلبة الماجستير خصوصًا، ومن كلِّ مَن يرغب في الانضمام إلى الفضاء الجامعي والمشاركة في أنشطته عمومًا، وحوَّلت هذا النّادي إلى الفضاء الافتراضي، فجعلته مساحة لتبادل المعلومات والمقالات، وأطلقت حملة وأطَّرتها معرفيًّا، وقادتها بشراسة على موقع الحوار المتمدن تحت عنوان: «مقاومة العنف ضد النساء»، فساهمت في كسر الصَّمت أيام الحجر الصحي على عزلة النِّساء، وشَجَّعَت الباحثين والباحثات على الانخراط في مقاومة الصورة النمطية، وتغييرها عبر الفعل البحثي المنظم ضدَّ خطاب العنف والازدراء.

---

(12) هي أستاذة جامعية في الدراسات الحضارية والجندرية وباحثة أكاديمية وكاتبة رائدة في مجالها، وإلى جانب ذلك تشرف على بحوث جامعية وتناقشها؛ وكذلك على إدارة ماجستير في «النوع الاجتماعي والثقافة والمجتمع» وتدير مجموعات بحثية تنشر أعمالها بشكل تقليدي في سلسلة من الكتب عنوانها: «عدسات جندرية»، وهذا هو رابط المجموعة الافتراضية: <https://www.facebook.com/groups/249452892577732/>.

كذلك استعانت الدراسة بما يلي: «ملف يوم المرأة العالمي 2021: التصاعد المرعب في جرائم العنف الأسري في ظل تداعيات وباء كورونا وسبل مواجهتها،» موقع «الحوار المتمدن،» <https://www.ahewar.org/debat/show.File.asp?cid=270>.

انظر أيضًا: دليل للدراسات النسوية النسائية الشابة، نظرة للدراسات النسوية، آذار/مارس 2016، <https://bit.ly/3EwSHZ2>.

عند اتِّصالنا بآمال، طرحنا عليها خصِّيصًا، ونحن نعدُّ مادَّة هذا البحث، جملةً من الاستفسارات، لتكون إجابتها شهادة توثِّق في ما يخصُّ النقاط الآتية:

1 ـ دور المنصَّات الجديدة.

2 ـ دور الأكاديمي في خدمة مجتمعه، وعدم اكتفائه بتقديم الدروس النظرية والتطبيقية في كليته ومع طلبته.

3 ـ مُمكنات الفعل التي يفتحها العالم الافتراضي من أجل تحسين صورة النساء، وتغيير واقعهن بأبسط التكاليف.

رأت آمال قرامي أنه «لا شكَّ في أنَّ الثقافة الرقمية باتت ضرورية في حياة الجامعيّ/ة الحريصة على مواكبة «الفتوحات المعرفية» والتواصُل مع أجيالٍ «تستهلك» الثقافة المرئية وتعيش في العالم الافتراضي. على هذا الأساس، فإنَّه لا غنى للأكاديميين عن استعمال كلِّ الوسائط التي تُمكِّنهم من التفاعل مع الآخرين، والوصول إلى شرائح مجتمعية متنوِّعة، هذا إن راموا تغيير رؤيتهم لوظيفتهم وأدوارهم والانخراط في الدينامية الجديدة التي أحدثتها الثورة الرقمية. أمَّا إنشاء الصفحة الخاصة بنادي الجندر التابع لكلية الآداب والفنون والإنسانيات في منوبة، فإنَّه يهدف إلى تعميم «الحساسية الجندرية» وثقافة المساواة والعدالة الجندرية، وتمكين البحَّاثة من نشر أعمالهم أو ربط صِلَاتٍ ببعض الوجوه المعروفة في مجال الاختصاص، أو الإعلان عن أنشطة مختلفة أو النقاش حول بعض الموضوعات، فضلاً عن طلب بعض المعلومات الدقيقة حول عددٍ من المصطلحات أو المفاهيم أو المقاربات وغيرها. وهذه الأهداف المعرفية والاجتماعيةُ تُثْبِت انفتاح الجامعة على المحيط، وتشير في الوقت ذاته إلى رغبة فئات مختلفة من المجتمع في مواكبة ما يحدث في هذا الفضاء من نقاشاتٍ وأبحاث؛ فقد نشرنا في السنة الماضية عددًا من الرسائل التي نوقشت، كعلاقة الأمثال الشعبية التونسية بترسيخ «التمثُّلات الجندرية»، وانتشار ظاهرة العنف، ومكانة المتحولين/ ات في المجتمع التونسي بين القانون والمجتمع، وتحليل علاقات المُتصوِّفة من منظور جندري وغيرها. وعبَّر عدد من المنخرطين عن رغبتهم في الاطِّلاع عليها، وحفّزونا على نشرها. ولا أخفي سرًّا أنَّ ما دفعني إلى فتح هذا الفضاء هو النقاش الذي دار في مجلس الشَّعب حول الجندر، وهو الهجوم الذي شنَّه عدد من الأئمة وأساتذة الشريعة، فرأيت أنَّ من واجبنا التعريف بالمفاهيم والمقاربات الجندرية، والردَّ على اختزال الدراسات الجندرية في «المِثْليَّة»».

وحول الخلفيات ورهانات حَملَة الأقلام التي دَرَّبتها على الكتابة الجندرة واستخدامها

المنصَّات الاجتماعية والمواقع الإلكترونية لنشر هذه المقالات تحت شعار «لا للتطبيع مع ثقافة الاغتصاب»، أقرت آمال قرامي: «نلاحظ أنَّ التغطية الإعلامية لقضايا العنف ضدَّ النساء غالبًا ما تُرَكِّز على الإحصاءات وطرائق المعالجة المُمَأْسَسة، ولا تخصِّص مساحة لمناقشة الخلفيات الثاوية وراء هذا السلوك. وقد رأينا أن نساهم، من موقعنا، في توضيح الأسباب من زاوية جندرية تبحث في بنية النظام البطريكي ونسق التمثُّلات (أنوثة/ ذكورة،...) ودور التنشئة الاجتماعية والفنون والإعلام في ترسيخ دونيَّة المرأة وشَيْطَنتها وتشييئها... وأعتقد أنَّ قيمة هذه الحملة ذات الطابَع النشاطي Activism التي تقودها شابات ـ ولست إلَّا داعمة لجهودهنّ ـ هي في الردِّ على التدوينات التي تبرر سلوك المغتصب، وهي خطابات تنشر الكُرْه ضدَّ النساء وتحاول التأثير في الناس في هذه المرحلة التي يبحث فيها عدد منهم عن «المسؤول عن هذا البلاء»، فتُربط قصة الخروج من الجنة بما يحدث من نوائب».

أشارت آمال قرامي إلى مُشكِل حقيقي في التنسيق بين الجهود النسائية، يتمثل في القطيعة بين الجامعة والمجتمع المدني، فتقول: «أعتقد أنَّ المجتمع المدني ما يزال في قطيعةٍ مع الجامعات على الرغم من وجود بعض المحاولات، ومن ثمَّة لم تتغيَّر طريقة العمل ولم يحدث التشبيك الفعليّ. وقد يعود الأمر إلى عدم انفتاح عددٍ من الجمعيات على الأجيال الجديدة من البحَّاثة التي راكمت خبرات جديدة. أمَّا خلق فرص للأجيال الجديدة التي تعيش على هامش ما يجري في الفضاءات الأكاديمية والثقافية من أنشطة، فإنَّه في تقديري واجب أخلاقي. لا بُدّ من التفكير في إحداث فرص بديلة، وتمكين هؤلاء البحاثة من فرصة للمساهمة في الحركة الثقافية. والتجارب الغربية أثبتت اليوم أنَّه لا بُدَّ من إدماج الأكاديميين غير الرسميين والممارسين practitioners وغيرهم من الأصناف، في الجهود الرامية إلى مواجهة مَأْسَسة التجهيل».

ورأت أنه «لا بُدّ من تطوير المهارات وتمكين مختلف الشرائح النسائية من توظيف هذه الفضاءات توظيفًا يعود بالفائدة على حياتهن؛ إذ لا يكفي أن تتحول المنصَّات إلى فضاءات للتعبير و«البَوْح»، بل يتعيَّن استغلالها لابتكار وسائل وإطلاق مبادرات، تحسِّن من وضع الفئات التي لا تستطيع التعبير عن نفسها».

نستخلص من التفسير الذي قدمته آمال قرامي:

أولًا، أن صورة المرأة لا يمكن أن تتغير من تلقاء نفسها، وإنما بعملٍ حثيثٍ ومُستجدّ للدفاع عن إنسانية المرأة وعدم اختزالها في شيء أو وعاء أو صورة شيطانية.

ثانيًا، أن الجامعي هو الذي يقود هذا التغيير، لأنها مَهمَّته ومسؤوليته تجاه المجتمع، ولأن مهمة الجامعي لا تقف عند عتبات قاعة الدراسة، وإنَّما عليه أن يواصل معركة ريادة المجتمع وإنارة الطريق له من دون وصاية عليه، فتلك مهمته التاريخية والأخلاقية لأنَّه يملك أدوات الوصول إلى المعرفة، بل وتطويرها وجَعْلِها في متناول مستويات فهم مختلفة.

ثالثًا، أن التكنولوجيا سلاح مهمّ وذو حدين، وكما لا يمكن أن ننكر أن قوى الجمود تستغل هذا السلاح لتؤبِّد تلك النظرة الاحتقارية العليلة للنساء، فإن القوى الحية يمكنها أن تستغله لتطوير صورة المرأة، وإبراز فاعليتها وقدرتها على الدفاع عن نفسها وحقوقها ومواجهة أعداء حريتها وكرامتها.

خاتمة

لقد تضامنت في تونس قوى التحديث الاجتماعي والسياسي والفكري متمثلةً بالجمعيات النسوية والنقابية وبعض الوجوه الأكاديمية والقوى المدنية المناصرة للمدنية وحقوق الإنسان، بمساعدة منظمات إقليمية كمنظمة المرأة العربية أو كالاتحاد الأفريقي، أو بدعم منظمات غربية ومصادر تمويل حقوقية دولية. وساهمت مجتمعة في التصدي والتحسيس بضرورة نبذ الصور النمطية والعنف. غير أن الصوت الذي حرَّرته الوسائط الجديدة، لا يعبِّر بالضرورة دائمًا عن نفسه؛ فقد نجد نساء على المنصَّات الاجتماعيَّة يساهمن في الحملات ضد حقوقهن ومصالحهن. لذلك، فإن التوصيات الضرورية تتعلَّق بضرورة تكوين الإعلاميين وإدخال مقاربة النوع وتحسيس المجتمع بالومضات التحسيسيَّة الناشرة لثقافة بديلة، والعمل على تثقيف الشباب وتوعيتهم، واستقطابهم لأجل مجتمع أكثر عدالة، مع التشبيك بين مُكوِّنات المجتمع المدني.

إن تغييرًا عميقًا لا يمكن أن يحدث لمصلحة المرأة، إلا إذا وجد المجتمع آليَّات التعبير عن نفسه عبر هياكل المجتمع المدني، وعبر النُّخُب الفاعلة الواعية، ولا يتم ذلك إلا بمساعدة الدولة بسَنِّ الإطار القانوني المناسب لحرية التعبير والتفكير، وإيجاد مساحات تواصُل يتعاون المجتمع المدني فيها مع الدولة للدفع بقضايا النساء وحقوقهن ومقاومة الصور النمطية وتطبيق القوانين التي تحمي من العنف وتضمن المساواة، مع السعي إلى حماية النساء وتشجيعهن على رفض الثقافة التي تُسلِّعهن وتعاملهن بمنزلة الشيء أو المواطن من درجة ثانية.

كذلك، فإن التوعية والتشبيك واستقطاب الفاعلين وتأطيرهم ورعاية الدولة للقوانين وحمايتها للمشروع الذي ينهض بمنزلة النساء، إنما هو الحل الأمثل للخروج من دوَّامة

مخافة من النساء إلى فضاء الاعتراف بهن وببشريَّتهن وحقِّهن في الكرامة والمساواة. وإن للمنصات اليوم قدرةً هائلةً على المساهمة الإيجابية في هذا التغيير، شرط ألَّا تُغرقها الأموال الفاسدة لتشتري أصواتًا مقابل المال، تنشر ثقافة الكراهية والعداء، وتشجع على الاحتقار والتميز. لذلك، فإن تطبيق القوانين المتعلقة بالعنف على مواقع التواصل الاجتماعي شرطٌ أساسٌ لحماية الفضاء الافتراضي كذلك من أن يُمسي سلاحًا ضد النِّساء وضد الإنسان وضد المجتمع العربي الحديث الذي نأمله.

تبقى الإشارة إلى أنَّه تمَّ الاعتماد في جمع المعطيات المذكورة على مشاركتي الفاعلة في الحراك الاجتماعي والحراك الافتراضي، وكلُّ ما ذُكر يمثل شهادتي الخاصة من موقعي كمشارِكة في الحملات العفوية والمنظَّمة في إطار المجتمع المدني وفي الجامعة التونسية، للدفاع عن حقوق النساء، ومقاومة الصورة النمطية والعنف والتميز.

يمكن القول إنَّ أهمَّ سلاح تملكه النساء هو الإدراك العميق لقدراتهن على التغيير، على الرغم من صلابة البنية الاجتماعية الذكورية وشدَّة العوائق وتداخل المصالح، وضرورة أن يأخذن الأمور بأيديهنّ، لكنهن بحاجة إلى المعرفة وإلى المعونة اللوجستيَّة والمالية؛ إذ لا يمكن فعل شيء من دونهما. والنساء بحاجة أيضًا إلى أُطُر قانونية، تنظم حراكهنَّ وفعلهنّ، وهو ما توافر في تونس بعد عام 2011، بحيث تم تنقيح قانون الجمعيات، وتحرير المبادرة بصورة فاعلة. مع ذلك، فإن قَدَر النساء المقاومة والتضامن النسوي. وهذه الخلاصة التي توصلتُ إليها ليست حصيلة جهد نظري فقط، بل هي نتيجة تجربة الإحباط الذي شعرنا به بعد تأزُّم الوضع السياسي في تونس صائفة عام 2019، وعدم التصويت على مبادرة المساواة. لكنني بوصفي مواطنةً تونسيَّة مُشارِكة ضمن النسيج المدني في الدفاع عن مكتسباتنا، أعبِّر عن وعينا بصعوبة المرحلة وتداخل العوامل، ونحن على ما نعانيه من أحكام مسبقة وعنف رمزي، نتشبَّث بمواصلة المقاومة والفعل من أجل مجتمع المواطنَة والعدل والمساواة، ونرى أن المعركة الحقيقية هي بيد النِّساء، ولو كان ثمن ذلك باهظًا، ومهما كانت العوائق.

الفصل الثاني عشر

المرأة المصرية على أجنحة الإنترنت
الشخصيات المؤثرة ومواقع التواصل الاجتماعي
ودورها في تغيير الصورة النمطية للمرأة

نهاد أبو القمصان(*)

مقدمة

تشارك المرأة المصرية في العمل العام منذ أكثر من قرن من الزمان، لكنها ما زالت تواجه عدَّة تحدياتٍ، تجعل مشاركتها في الواقع الميداني والانخراط في الحياة العامة، سياسيًّا وثقافيًّا، أمرًا غير سهل، وتجعل المرأة رهينة المحبسين.

المحبس الأول: الثقافة الاجتماعية التي تتعامل معها دائمًا بوصفها المخلوق الأضعف والأَوْلَى بالحماية من الآخرين ومن ذاته أحيانًا، الأمر الذي يتحوّل في أغلب الأحيان إلى قيودٍ شديدةٍ وإيذاءٍ بالغٍ، غالبًا ما يُفسَّر بدافع الحب؛ فالقيود على الحركة والعمل والسفر والمشاركة السياسية دائمًا ما تكون بدافع تجنيبها المخاطر.

المحبس الثاني: التفسيرات الخاطئة للأديان والاستخدام السياسي لها؛ ذلك الاستخدام الذي يُسْهم في خلق مجتمعٍ يتعامل بكثيرٍ من الشكِّ والرِّيبَة مع المرأة، بوصفها إنسانًا غير كامل العقل والأهلية، بل يعُدُّها مصدرًا للغواية، يجب محاصرته وتقييده وإخفاؤه، إذا لزم الأمر.

في هذا الإطار، تصبح المشاركة في الحياة العامة والتعبير عن النفس والعمل العام للشابات والسيدات في مصر، نوعًا من المشقة الهائلة التي تجعل مواجهة العائلة والمجتمع

(*) محامية بالنقض ورئيسة المركز المصري لحقوق المرأة.

المحيط على درجةٍ كبيرةٍ من الخطورة، وذلك عندما تُحاط الناشطات بضغوط الأهل والأقارب، تتمثل في اتهامهن بالجحود والعصيان والخروج على السياق الاجتماعي، وتُعدُّ مشاركتهن في الحياة العامة خروجًا عن الأدب وسلوكًا مُشينًا، ليس في حق الناشطة فقط، وإنما هو سلوك مشين يلحق بالعائلة كاملة، ولا سيَّما الإناث منها. وفي هذا الإطار، تتحول القريبات والأخوات وبنات العموم إلى سهام تطلقها العائلة على قلب الناشطة وعقلها، تُسْهِم بقدرٍ كبيرٍ في كسر إرادتها، بوصفها لا تضرُّ بسمعتها فحسب، وإنما بسمعة بنات العائلة، وتُقَلِّل فرصهن في الزواج.

في ضوء هذا الواقع، تدفع بعض الناشطات في العمل العام أثمانًا باهظة؛ وهي أثمان لا يراها المجتمع أو حتى رفقاء النضال، وتتمثل في غضب العائلة عليهن أو إيذائهن، وصولاً إلى طلاق إحدى الناشطات لمجرد وجودها، وسط وقفة احتجاجية. بينما هناك ناشطة أخرى فَرَض عليها أهلُها الحجابَ، ولم تكن قادرةً على الخروج من المنزل إلا وهي ترتديه، وهو ما عَدّه أهلها صونًا لها، وعَدَّته هي شرطًا لحريتها، وكان ظهورها أمام عدسات التلفزيون في الوقفات الاحتجاجية من دون الحجاب أهوَن من مواجهة الأسرة، بأنها لا ترتديه إلا أمامهم. حتمًا، كانت التعديات على الناشطة في التظاهرات أقلَّ ضررًا وألمًا من صفع والدها لها أمام المُحقِّقين، حينما تمّ القبض عليها. ووجدت ناشطة ثالثة الحبس على ذمَّة قضيةً أقل وطأةً من صفعة على وجهها من والدتها المصدومة بمشاركتها في الوقفات الاحتجاجية.

في هذا الواقع الأليم، زَوَّد الإنترنت الناشطات بأجنحةٍ حلَّقت بهن في فضاءات رحبة خارج المحبسَيْن؛ ففي الوقت الذي كان الأهل يضربون حصارًا مُحْكمًا على بناتهن بوضع مواعيد محددة للخروج والدخول، وقيودًا صارمةً على الحركة والاختلاط بالآخرين ولا سيَّما الشباب منهم، حتى تقرُّ الأُسرَة عينها بوجود الناشطات في المنزل، كانت هؤلاء الناشطات يتواصلن مع مئات الآلاف من الأشخاص، ويطرحن أفكارهن بقوة ومن دون تمييز، وذلك بعيدًا من القوالب النمطية حول ما يجب على النساء عمله وما لا يجب، أو حول رجاحة عقول النساء ونقصانها، وربما يفسر هذا المشاركةَ الكبيرةَ للشابات في التدوين، أو قيادة العمل العام في العالم الافتراضي، أكثر من الواقع.

أولاً: المنصَّات الاجتماعية وحركة التغيير

أدت المنصَّات الاجتماعية دورًا مهمًّا في توفير مساحة للتعبير أكثر قبولاً لقيادة المرأة لنقاش، وللإبداع في طرح أفكارها بحُرِيَّة أكثر من العالم الفعلي؛ فعلى الرغم من قيادة

إسراء عبد الفتاح حركة 6 نيسان/ أبريل على الفيسبوك من عام 2008 إلى ثورة كانون الثاني/ يناير عام 2011، وتأثير أسماء محفوظ في الحشد الضخم للثورة على اليوتيوب، وغيرهما كثيرات أدّين أدوارًا قيادية على فضاء الإنترنت، فإن تشكيل ائتلاف شباب الثورة، بعد تنحّي مبارك، استبعدهن ولم يتسع لمشاركة سوى شابّةٍ واحدة قبطية، كتمثيل شكلي للنساء والأقباط معًا.

مع انتشار استخدام وسائل التواصُل الاجتماعي، وتنوُّع أدواته، اتسعت مشاركة الشابات من الناشطات والمؤثرات، وأصبحن أكثر جرأةً وتأثيرًا في طرح القضايا، وقادراتٍ على تحويل اتجاهات الرأي العام، في الكثير من القضايا، ومن أبرزها قضية التحرُّش الجنسي، والحدّ من لوم الضحية.

في واقعة شهيرة للتحرُّش بطالبة في جامعة القاهرة في آذار/ مارس 2014، صرح رئيس الجامعة آنذاك، بأن ملابس الضحية كانت هي الدافع وراء التحرش[1]، إلا أنه فوجئ بحملة إدانة ضخمة ضده على منصات التواصل الاجتماعي، ما اضطرُه إلى إصدار بيان اعتذار، نُشر في وسائل الإعلام كافةً، مؤكدًا إدانته الواقعةَ وضرورة محاسبة الجُناة، بل اضطُر إلى اتخاذ إجراءات عملية ليعلن إلى الرأي العام تضامنه مع الضحية، منها إنشاء مبادرة لمواجهة التحرش الجنسي في الجامعة [2] تلاها إنشاء وحدة للغرض نفسه.

كما أدت الناشطات على المنصات الاجتماعية دورًا مهمًّا في قضايا أكثر تعقيدًا، مثل قوانين الأسرة التي شهدت، عقب تنحِّي الرئيس مبارك مباشرةً، الكثير من التفاعلات بين تيارات الأصولية الدينية والاجتماعية التي استهدفت المكتسبات القانونية بالإلغاء والنيل من حقوقهن النساء من جهة، والتيارات التقدمية والليبرالية التي أعلنت مواقف مرتبكة ومترددة عكست عدم فهم وتأثُّر بالتيارات المحافظة من جهةٍ أخرى. هنا كان لمجموعات الفيسبوك أثر كبير في نشر الحقائق وتوضيح الأزمة للرأي العام. هذه المجموعات قادتها سيدات لم يكن لديهن تاريخ في العمل العام أو مُؤطَّرات سياسيًّا، وإنما خرجت أسماؤهن من رَحِم الأزمة، وأصبحن قادرات على تفنيد الأكاذيب التي يروِّجها التيار المحافظ وكَشْف زيف التيارات السياسية المدنية وترددها. ومن المجموعات ذات

(1) «التحرش الجماعي بطالبة في جامعة القاهرة في 2014»، <https://genderiyya.xyz/wiki/>.

(2) اليوم السابع، 2014/6/25.

الصلة، مجموعة «أمهات مصر المُعيلات»،[3] و«راديو مُطلَّقات أون لاين» [4]، وشجَّعت هذه المنصّات الكثير من النساء اللاتي يعانين ظلمَ القانون وبطءَ إجراءات محاكم الأسرة، على أن يكتبن عن حكاياتهن، وهو ما ساعد المنظمات النسائية الدفاعية على طرح المشكلات والتحديات في إطار أكثر تنظيمًا.

على الرغم من عدم صدور قانون للأسرة يحمل أفكارًا ومبادئ تنويرية ومنصفة، فإن نجاح المنصَّات في نشر الحكايات وقدرة المنظمات على استخدامها أوقف إلغاء القانون الساري، هذا إضافةً إلى عدم قدرةِ أيٍّ من التيارات المحافظة، دينيًا أو اجتماعيًّا، على الدفع بأيٍّ من مُسوَّداتها باقتراح التغيير في البرلمان.

ثانيًا: دور المؤثرين في تشكيل المزاج العام

نظرًا إلى تزايد دور المؤثرين في وسائل التواصُل الاجتماعي في مجالات التسويق والسياسة والثقافة، زاد الاهتمام الأكاديمي بدراسة هُويّة هؤلاء اللاعبين الجُدُد وحدود تأثيرهم وتحديد مجالهم، وتحليل ذلك كله. وتُعرِّف «فوربس» التسويق المؤثر بأنه «شكل من أشكال التسويق يتم التركيز فيه على أفراد رئيسين محددين بدلاً من التركيز على السوق المستهدفة ككل، وذلك كوسيط للوصول إلى الجمهور المستهدف»[5].

وقد قيل إن التسويق المُؤثِّر لا يقتصر على بيع السلع والخدمات فحسب، بل يمتدُّ أيضًا إلى تقديم المواقف والقيَم والعقليات الثقافية وتعزيزها؛ فالمؤثِّرون يمثلون نوعًا جديدًا من مُؤيِّدي الطرف الثالث المستقلين الذين يشكلون مواقف الجمهور من خلال المُدوَّنات والتغريدات واستخدام قنوات التواصل الاجتماعي الأخرى ووسائلها، ومن خلال مشاركة مواهبهم في تصميم الأزياء والموسيقى والأفلام والفنون بعامة، ودعوتهم إلى صون حقوق النساء وتعليم الأطفال ورفاهية المجتمع؛ فإنهم قادرون على إحداث تحوُّلات كبيرة في مجتمعاتهم، وتحدِّي الأفكار القديمة.

تُعدُّ وسائل التواصل الاجتماعي أداة قوية؛ إذ تسمح للأشخاص المستبعدين سابقًا من الخطاب العام بالتعبيرَ عن أنفسهم وإيصال أصواتهم وبناء تحالفات، بحيث ينخفض تأثير

---

(3) ناريمان أبو سليم، أمهات مصر المعيلات (Egyptian Single Mothers)، <https://www.face-book.com/groups/EgyptianSuperMothers/>.

(4) مطلقات راديو (Motalakat Radio).

(5) Forbes.com 2017.

وسائل الإعلام الرئيسة، ويصبح الإعلام الاجتماعي ليس مكانًا للتجمُّع والتواصل فقط، ولكنه يصبح إلى حَدٍّ كبيرٍ سوقًا غير منظمة لكل الأفكار وجميع الطبقات.

إن التدوين، سواء بالكتابة أو بالرسائل المصورة على اليوتيوب، يمكن أن يكون أيضًا طريقة لتخفيف مشاكل العزلة من خلال إسماع الصوت وتشكيل الروابط، وهو حرية ومسؤولية فردية، وإن كان لا يمكن إغفال أن الرغبة في جني الأموال من خلال وسائل التواصل الاجتماعي، تشكِّل دافعًا كبيرًا.

ثالثًا: الحركة النسائية بين الواقع الفعلي والواقع الافتراضي

انعكس تعدُّد الاتجاهات الفكرية في الواقع الفعلي على الواقع الافتراضي، حيث تُدار نقاشات حول الاتجاهات الفكرية والأيديولوجية، وتتخذ أشكالاً متعددة؛ ما بين المُدوَّنات المكتوبة أو الڤيديو، وتُسْتَخْدَم فيها الرموز للتعبير عن الذات والهُويَّة، وتعكس صراع الهويات الثقافية التي تشمل الوطنية وعبر الوطنية والعالمية، وتعبر عن وجهات نظر حول قضايا متعددة، منها حقوق المرأة ومكانتها في المجتمعات العربية. هذا فضلاً عن أنها تنتقد التوجُّهات الثقافية والاجتماعية التي تعمل على أن تظل المرأة مُهمَّشة، وتدعو هذه الأخيرة إلى مقاومة الأدوار والمسؤوليات المحددة لها تقليديًّا؛ سواء في المجتمع أو في الثقافة أو في السياسة.

على الجانب الآخر، تبرز أفكار النِّسْويَّة الإسلاميَّة من خلال النقاشات أو عرض صور وڤيديوهات المرأة المسلمة بجمالية ذات طابَع إسلامي لنساء الطبقة المتوسطة، تُظْهِرهن بالحجاب، وبمفردهن من دون رجل، وذلك للتدليل على استقلاليّتهن، وعلى أن المسلمات يشاركن في الأنشطة الرياضية والسياسية وفي بيئات اجتماعية تشهد قوتهن الجسدية، ولا يقتصر الأمر على الشكل فقط، وإنما يَحدث تفاعل في قضايا مشتركة مع الحركة النسوية، مثل إصلاح مؤسسة الزواج وقوانين الأسرة، وهو ما يوفر شعبية للأجندة النسوية المسلمة.

إذا كانت المنظمات النسوية، سواء الرسمية أو الأهلية، لم تنجح بالقدر المأمول في السباق المحموم نحو الجماهيرية والشعبية، ولم تحصد ملايين المتابعين بصورة تتمتع بالاستمرارية، إلا إنها استطاعت أن تقود العمل الدفاعي في اتجاه قضايا محددة، وتؤدي دورًا في تنظيم المجموعات المتناثرة، ليكون لها صوت مؤثر في الحشد الإلكتروني. وتُعدُّ قضايا العنف أو التعديلات القانونية من النماذج المهمة؛ فقضايا مثل التحرش الجنسي، استطاع المؤثرون على الإنترنت نشر الحكايات والتدوينات عنها، ولم يكن للمؤثرين

القدرة على تحويل إثارة الرأي العام إلى قضية تتسم بالاستمرارية، ويتم العمل عليها بطريقة ممنهجة، بحيث ظلت لا تخرج عن إطار الحكي على غرف الدردشة، ولكن من وَضَع الإطار التنظيمي لتلك القضايا وحَشَد الجهود من أجل التغيير القانوني وقَدَّم مقترحات محددة للجهات التشريعية، إنما كانت المنظمات النسائية.

كما تجدُر الإشارة إلى العلاقة التبادُلية بين المنظمات النسائية المسجَّلة في العالم الواقعي، والمؤثرين في العالم الافتراضي، بحيث تُطْرَح القضايا بقوة وتُشَجَّع المرأة المصرية على استخدم وسائل التواصل الاجتماعي لاختبار الأدوار والأفكار وكسر المحرمات، مثل مجموعتَيْ «اعترافات امرأة متزوجة» و «يوم للتدوين حول التحرش الجنسي» على الفيسبوك، وكيفية أنها تسمح للنساء بالتحدُّث صراحةً حول موضوعات المُحرَّمات التي لا تُناقش في المجتمع غالبًا، وتشكِّل شهادات النساء أداة تستخدمها المنظمات النسائية لتحليل الفجوات وإيجاد سبل الإنصاف على المستوى القانوني، أو توظفها في الضغط على منظومة العدالة، لإيلاء أهمية لقضايا النساء، وإنفاذ العدالة لحمايتهن.

يمكن النظر إلى القضية الأشهَر لعام 2020 التي يمكن الإشارة إليها بأنها أحدثت نقطة تحوُّل في مسار العدالة، وصلت إلى الدفع بقانون للحفاظ على سريَّة بيانات المُبلِّغات في قضايا العنف الجنسي، وهي قضية التحرش والاغتصاب لعددٍ من الفتيات والشابات اتَّهَمنَ شخصًا يُدْعَى «أحمد بسام زكي». وقد بدأت القضية بمشاركة الكثير من القصص وإعداد حسابات لفضح المخالفين، وتمّ إنشاء الكثير من الصفحات، مثل «المغتصبين» وشجعت وسائل الاتصال على تبادل القصص وكشف المخالفين من خلال حسابات مهمة، مثل «شرطة الاعتداء» و «مراحيض القاهرة»؛ وكلها انطلقت لإسداء النصائح للشابات حول كيفية اكتشاف المضايقة والإبلاغ عن قضاياهن القانونية والتشجيع على نشر القصص بشكل روتيني وزيادة الوعي. كان من الممكن أن تقف القضية عند حَدِّ نشر الوعي من خلال الحكي، لكن الجمعيات الأهلية، ولا سيَّما المركز المصري لحقوق المرأة وضع القضية في إطار منهجي، من خلال إصدار بيان يعلن فيه عن دعمه الشابات وحقهن في الإبلاغ والمطالبة بتوفير بيئة تحقيق تتمتع بالخصوصية وصديقة للمرأة والفتيات، كما طالب بجعل بيانات المبلِّغات سرية لضمان حمايتهن؛ سواء من الوصمة الاجتماعية أو من انتقام المُبَلَّغ ضده[6].

---

(6) <https://ecwronline.org/?cat=1573&lang=ar>.

استجاب المجلس القومي للمرأة للحملة، وأعلن تضامنه مع الضحايا وتأكيد حقِّهن في الخصوصية والحماية، وهو ما دعا مكتب النائب العام إلى إصدار بيان، يدعو فيه الشابات والناجيات من العنف الجنسي إلى التقدم له للإبلاغ، حتى يتسنى لمنظومة العدالة اتخاذ إجراءات للتحقيق. وقد انتهت القصة بالقبض على الشاب الذي أُشيع عنه أنه مُحَصَّن ومن ذوي النفوذ، وتقدَّم وزير العدل إلى مجلس الوزراء بمشروع قانون لسرية بيانات ضحايا العنف الجنسي.

كذلك، تؤدي وسائط التواصل دورًا مهمًّا في الرصد والمراقبة؛ فقد انطلقت حملة لانتقاد قانون الاتصالات ولا سيما ما ورد فيه من ألفاظ قانونية مطاطة، كانت الأساس للقبض على فتيات مؤثرات على تطبيق «تيك توك»، وذلك باستخدام الهاشتاج # بعد_إذن_الأسرة_المصرية (إذا سمحت العائلات المصرية...).

وقام الناشطون ومستخدمو وسائل التواصل الاجتماعي بالتوجه إلى تويتر وفيسبوك لتسجيل تضامنهم مع النساء، وتقديم التعليقات على القوانين التي يتم فرضها والمعايير الثقافية التي ألهمتها. جنبًا إلى جنب مع حملة الهاشتاج، أطلقت مجموعة من النشطاء المجهولين عريضة توضح تفاصيل مطالبهم وتسلِّط الضوء على تفاصيل حملة الدولة ضد النساء TikTokers في مصر.

رأى الناشطون أن النيابة العامة طبَّقت سياسة غير متسقة في التعامل مع هذه القضايا؛ لأنه ليس من غير الدستوري فقط تجريم المواطنين على أساس مظهرهم، وإنما كذلك للتحفُّظ على أن النساء اللواتي ينتمين إلى فئات اجتماعية منخفضة الدخل مستهدَفات بشكل غير متناسب، من خلال اتهامهن بالفجور وانتهاك القيم الأسرية. هذا على الرغم من حقيقة أن الكثير من النساء المصريات من الطبقة المتوسطة العليا، يتمتعن بقدرٍ كبيرٍ من الاستقلالية الجسدية والحرية الشخصية، ونادرًا ما تتم مقاضاتهن بسبب اختيارهن لباسهن أو ظهورهن العام على وسائل التواصُل الاجتماعي.

وحذَّر ناشطو حقوق الإنسان في مصر من أن تنفيذ هذه السياسات من خلال قوانين غامضة الصياغة، قد يؤدي إلى انتهاكات جسيمة لحقوق الإنسان، ولئن كانت الحملة لم تسفر عن نتائج محددة، مثل حملة مواجهة التحرش، فإن الإنترنت أدى دورًا مهمًّا كمراقب، حتى للسلطة القضائية نفسها.

رابعًا: قضية تمكين المرأة على مواقع التواصل الاجتماعي

تؤدي وسائل التواصل الاجتماعي دورًا مهمًّا في مناقشة قضايا تمكين المرأة، وتقدم بالصورة والفيديو نماذج لنساء وفتيات قويات في عدة مجالات، أصبحن مؤثرات ولهن متابعون ومتابعات، ويعتمد هؤلاء بوجه عام على «تنظيم شخصية تبدو حقيقية»، ويتحقق ذلك من خلال إرساء شعور بالحميمية، يضيّق الفجوة بين المؤثرين وأتباعهم، الأمر الذي جعل عرض سيدة بسيطة لروتين التنظيف اليومي لبيتها، تتعدى مشاهدته الملايين، أو جعل اثنين من الشباب يشاركان الجمهور حياتهما بما فيها من تجارب الخطوبة والزواج والإنجاب، يحصلان على ملايين المتابعين، ومع عدم إغفال حقيقة أن الفضاء الإلكتروني سوق غير منظمة؛ فإنه فتح المجال إلى اتجاهات وعدة مستويات، لم تجد لها مُتنفسًا إلا من خلاله، كما بزغ نجوم شعبيون أو ما أُطلِق عليه «إعلام الحرافيش»[7].

بدأ عدد كبير من «المؤثرين على وسائل التواصل الاجتماعي» بالظهور في المشهد، مع وجود متابعين قد يصل عددهم إلى ملايين. يمثل هؤلاء المؤثرون وسائل الإعلام الجديدة والرموز الثقافية الجديدة، التي يمكن أن تكون متساوية أو تتعدى المشاهير الذين يظهرون على التلفزيون.

هذا، وينشط الكثير من المؤثرين، ولا سيما على الإنستغرام، من أجل بناء صور مرئية ومشاركَات الـفيديو ويتوجهون إلى طبقة اجتماعية معينة، هي على الأرجح الطبقة الوسطى والطبقة الوسطى العليا التي يمكنها تحمُّل تكلفة اشتراك الإنترنت. ويركز المؤثرون أيضًا على «السعادة» و «السلوك الإيجابي للصحة العقلية» [8]؛ وهو ما يعني أنهم يحاولون الدفع بصورة «مثالية» للمرأة التي تُفَضِّل الرعاية الذاتية والحب الذاتي، ويسعون في المقابل إلى ضبط المشاعر السلبية قدر الإمكان.

وقد تنامى ظهور الشابات المؤثرات على الإنترنت، ومعظمهن يتخذن أشكالاً مختلفة، وفقًا لمنفذ وسائل التواصل الاجتماعي الذي يخترنه. فالفيسبوك واليوتيوب وتويتر أكثر التطبيقات شعبيَّةً ومساحةً للنقاشات. أما على إنستغرام على سبيل المثال، فنجد أن المؤثرين في مجال الأزياء يحظون بشعبية كبيرة، بينما يركز TikTok بشكلٍ أكبر على الترفيه.

---

(7) موقع إعلام، صوت الميديا العربية، <https://www.e3lam.com/463159/>.

(8) Alora Elizabeth (2019).

تأتي قضية التمكين في إطار عملي أكثر من إطار التنظير أو المناقشات الفكرية، بحيث أصبحت وسائل التواصل الاجتماعي فرصة للكثير من النساء لتوليد الدخل وتنمية أعمالهن الخاصة، ومساعدتهن على أن يصبحن رائدات أعمال. وقد استطعن إنشاء العلامات التجارية الخاصة بأعمالهن وترويجها، وجذب المزيد من المتابعين، وتاليًا، المزيد من العملاء لأي علامة تجارية يروِّجن لها، وقد نجح بعضهن في تطوير أفكاره لأكثر من مجرد ريادة أعمال، بما يمَتد إلى تقديم «النصائح» للمتابعين حول كيفية عيش حياتهم وإنشاء قصص ناجحة، ومن هذه النماذج:

1 ـ **هادية غالب:** هي مؤثرة في مجال وسائل التواصل الاجتماعي ورائدة من رائدات الأعمال، ولديها الآن أكثر من مليون متابع على الإنستغرام، ونصف مليون متابع على الفيسبوك، وأربعون ألف متابع على تويتر. وفي إحدى مشاركاتها، على سبيل المثال، أسدت هادية غالب متابعيها في مقطع فيديو بعنوان: «كيف تكون سعيدًا بوظيفة تكرهها»، الكثير من نصائح العمل، وتُرَى في بعض منشوراتها وهي «في المكتب» و «تعمل»، وهو ما يخلق مرةً أخرى إنشاءً مرئيًا للمرأة العاملة، ويدفع هذه الصورة والسرد إلى متابعيها.

2 ـ **فرح نوفل:** مؤثرة تعمل على تغيير صورة جسد الأنثى، وتعيد تقديمها في المجال الصحي، وهي مدربة صحية ومدربة يوغا، ولديها أكثر من مئة ألف متابع. تركز مشاركاتها على الترويج لأسلوب حياة «صحي جيد» من خلال اليوغا والأطعمة الصحية، وتقدِّم «تذكيرات يومية» تشكّل اقتباسات من قصصها، لجعل متابعيها يشعرون بالحماسة والسعادة طوال اليوم.

3 ـ **روانا بدري:** هي مدربة لياقة مُعْتَمَدة ولديها أكثر من خمسة وخمسين ألف متابع، وتركز منشوراتها على القدرة على إنقاص الوزن وإنشاء برامج «العافية» و «اللياقة» لمتابعيها. كما أن الكثير من متابعيها متنوعون إلى حَدٍّ كبير، وهم من الذكور والإناث، وهو ما يروِّج صورًا لجسد الأنثى لا يعترض عليها الذكور، وهي صورة الجسد السليم القوي.

مثل هذه الأنواع من الوظائف تشجع النساء على المشاركة في الحياة العامة بفاعلية، وتُخرجهن من محبس «جسدهن الأنثوي»، إلى الفضاء الرحب «لعقلهن الداخلي»، وهذا يفتح بابًا أمام تنوع الحركات النسوية المستقلة بدلاً من هيمنة صوت واحد وتوجُّه واحد.

وعلى اليوتيوب، على الرغم من أن الأكثر انتشارًا هو ما يَحْكي حياة الطبقة البسيطة ويتضمن محتوىً يعيد إنتاج ثقافة تقسيم الأدوار التقليدية، فإن هناك بعض الأصوات التي نجحت في تقديم محتوى نسوي، يعمل على تمكين المرأة ومناقشة قضايا من منظور نوعي، يحفز على النقاش والتغيير، ومن هذه النماذج:

4 ـ فاطمة عبد السلام: هي من المؤثرات على اليوتيوب وتحظى بعددٍ جيدٍ من المتابعين، كونها تعالج القضايا التي تواجهها النساء في كثيرٍ من الأحيان، بما في ذلك التحيُّز الجنسي والعنف المنزلي. ولا تُحجم فاطمة عن إثارة نقاشات حول موضوعات مُحرَّمة في السياق العربي، بما في ذلك التصوُّرات حول عذرية المرأة ورفض تقديم الأعذار للمُتحرِّش تحت أي ظرف، ولأي سبب.

خامسًا: المنظمات النسائيَّة ومو قعها من مواقع التواصُل الاجتماعي

«أريد فقط شخصًا ما للتحدث معه». هذه هي الرسالة التي تتلقَّاها معظم المراكز القانونية في مصر، ولا سيَّما من النساء اللاتي يطلبن المساعدة القانونية، لكن بالنسبة إلى الكثير من النساء، قد يتجاوز الأمر مجرد تلقِّي خدمة، وذلك بالبحث عن طريق للحصول على القوة والدعم والاتصال البشري.

لا تكشف الإحصاءات وحدها عن عمق مشاكل النساء، وهي لا تجسِّد حدَّة الألم الذي تعانيه الكثيرات منهن؛ كونهن لا يبحثن عن مجرد ملجأ أو محامٍ أو معالج نفسي أو بدني، بل عن شيءٍ أكبر كثيرًا؛ يبحثن عن مجتمع يشعرن فيه بالأمان، ويسمح بتمكينهن طوال العمر.

لذا، اتجه الكثير من المنظمات النسائية إلى الحضور على منصَّات التواصل الاجتماعي، لبناء جسر مع أعداد أكبر من النساء وأجيال شابة، تحتاج إلى العمل معها بطرائق غير تقليدية.

لئن كانت المنظمات النسوية، سواء الرسمية أو الأهلية، لم تنجح حتى الآن في السباق المحموم نحو الجماهيرية والشعبية، ولم تحصد ملايين المتابعين بصورة تتمتع بالاستمرارية، فإنها استطاعت أن تقود العمل الدفاعي في اتجاه قضايا محددة، وأصبح لها صوت مؤثر في الحشد الإلكتروني. وتُعدُّ قضايا مثل العنف والتعديلات القانونية من النماذج المهمة. فلو أخذنا التحرُّش الجنسي كمثال، نجد أن المؤثرين على الإنترنت استطاعوا نشر القضية، ولكن من وَضَع لها الإطار التنظيمي وحَشَد للتغيير القانوني وقَدَّم مقترحات محددة للجهات التشريعية، كانت هي المنظمات النسائية.

كما تُعدُّ العلاقة بين المنظمات النسائية المسجَّلة في العالم الواقعي وبين المؤثرين في العالم الافتراضي، علاقة تبادلية حيث تطرح القضايا بقوة وتّشجِّع المرأة المصرية

على استخدام وسائل التواصل الاجتماعي لاختبار الأدوار والأفكار، وكسر المحرمات، مثل مجموعتَيْ «اعترافات امرأة متزوجة» و «يوم للتدوين حول التحرش الجنسي» على الفيسبوك، اللتين تسمحان للنساء بالتحدث صراحةً حول موضوعات المحرمات التي غالبًا ما لا تُناقش في المجتمع. وبذلك، كما سبق لنا القول، فإن شهادات النساء تشكل أساسًا تستخدمه المنظمات النسائية لتحليل الفجوات وإيجاد سُبُل الإنصاف على المستوى القانوني، أو الضغط على منظومة العدالة لإيلاء أهمية أكبر لقضايا النساء، وإنفاذ العدالة لحمايتهن.

من النماذج التي يمكن الإشارة إليها في هذا الأساس، نموذج **المركز المصري لحقوق المرأة**، الذي لديه وسائل تقليدية للتواصل، وصفحة رسمية على الفيسبوك، يصل عدد متابعيها إلى قرابة ثلاثين ألف متابع. وسعيًا إلى توسيع نطاق نفاذية صفحة المركز، والوصول إلى أعداد أكبر من الشابات والنساء، أُجري تحليل اللغة والمحتوى، لينطلق المركز بصفحة أخرى، تتخذ طابَعًا أكثرَ حميميةً، واقترابًا من حياة الشابات والسيدات اليومية، والتوصُّل إلى الإجابة عن أسئلة حياتية أقل تعقيدًا، تتناول الأدوار الإنجابية، وتحثُّ على المشاركة في الحياة العامة، مع لغة بعيدة من الأُطُر التنظيمية ومُطَابِقَة لحياة الطبقة الوسطى بمداها الواسع بعنوان: «حكايات نهاد».

تقدِّم هذه الصفحة الكاتبة «نهاد أبو القمصان»، التي تعتمد بالأساس أسلوب الحكي في طرح القضايا، وهي استطاعت من خلالها أن تحصد في شهور قليلة مئتين وخمسين ألف متابع ومتابعة على الفيسبوك، وعشرة آلاف متابع ومتابعة على اليوتيوب، معتمدة في ذلك على رسائل مصوَّرة تعمل على محتوىً فكري متعدد المستويات، يناقش الأدوار كافةً من منظورٍ نوعيّ، وباستخدام لغة غير متعالية على المُتلقِّي، ومن دون أحكام مسبقة، أو فرض قواعد محددة للتفكير. هكذا استطاعت نهاد أن تصل إلى سبعة ملايين رجل وامرأة، وتفاعل مع صفحتها مليونَا رجلٍ وامرأةٍ ما بين تعليقاتٍ للنقاش أو ردود أفعال إيجابية على ما يُطرح من قضايا.

سادسًا: التحديات

تتيح وسائل التواصل الاجتماعي في سائر أنحاء العالم فرصةً للناس من أجل التعبير عن أنفسهم، من طريق الحوار والمشاركة، وتبادل المعلومات. مع ذلك، أشار أحد تقارير منظمة العفو الدولية إلى أن النساء في عام 2018 اشتكين على نحوٍ متزايدٍ من تهديد حقهن

في حرية التعبير على منصات التواصل الاجتماعي، وتمثَّل هذا التهديد في انتشار العنف والإساءة للمرأة على الإنترنت.

قال الكثير من النساء، ممن تحدَّثن إلى منظمة العفو الدولية، إن العنف والإساءة يزدهران على منصة التواصل الاجتماعي «تويتر»، وغالبًا من دون إخضاع مرتكبيهما للمساءلة، وهو ما يُحدِث تأثيرًا ضارًّا في حقهن في التعبير عن أنفسهن بشكلٍ متساوٍ وحُرّ ومن دون خوف. وبدلاً من تعزيز أصوات النساء، فإن هذه التهديدات تقودهن إلى ممارسة الرقابة الذاتية على ما ينشرنه من تعليقات، والحد من تفاعلاتهن على الإنترنت، وفي بعض الحالات الأخرى، فإنهن يبتعدن كليًّا من تويتر[9].

يشكِّل قانون مكافحة جرائم تقنية المعلومات، المعروف إعلاميًّا بـ «مكافحة جرائم الإنترنت»، خطوة مهمة في توفير الحماية للنساء، إلا أن بعض الكلمات متعددة التفسير وغير محددة المعايير، مثل «الإخلال بقيم الأسرة»، كانت الأساس، كما سبق القول، للقبض على عددٍ من الفتيات، وهو ما قد يخلق حالةً من القلق ومزيدًا من الضغوط.

خلاصة

تُعدُّ وسائل التواصُل الاجتماعي أساسًا لتحريك الوعي وتغيير الاتجاهات لدى المجتمع، ويمكن النظر إليها من عدة مداخل:

- **سوق للأفكار:** تُعد وسائل التواصل الاجتماعي أداة تأثير قوية تسمح للأشخاص المستبعدين سابقًا من الخطاب العام بالاستماع لأصواتهم وبناء تحالفات، بينما ينخفض تأثير وسائل الإعلام الرئيسة ويصبح الإعلام الاجتماعي ليس مكانًا للتجمُّع والتواصل فقط، ولكنه يصبح إلى حَدٍّ كبير سوقًا لكل الأفكار والطبقات كافةً. ويُعد الفيسبوك واليوتيوب وتويتر أكثر التطبيقات شعبيةً ومساحةً للنقاشات. أما على إنستغرام، على سبيل المثال، فنجد أن مساحة الصورة فيه أتاحت الفرصة للشابات المؤثرات في الأزياء، ليحظين بشعبية كبيرة، بينما يركز تيكتوك TikTok بشكل أكبر على الترفيه.

- **تمكين المرأة عبر تقديم النماذج:** تختلف طريقة طرح القضايا في فضاء مواقع التواصل الاجتماعي عن طريقة طرحها في الواقع؛ فتمكين المرأة يتم بالنقاش النظري أحيانًا، لكن الأكثر تأثيرًا هو تقديم نماذج لنساء متمكِّنات وناجحات، كما أصبحت وسائل التواصل

---

(9) منظمة العفو الدولية، «العنف ضد المرأة عبر الإنترنت في 2018»، <https://bit.ly/2XxvRQC>.

الاجتماعي فرصة للكثير من النساء لتوليد الدخل وتنمية أعمالهن الخاصة ومساعدتهن على أن يصبحن رائدات أعمال.

ـ **إعلام الحرافيش:** مع عدم إغفال حقيقة أن الفضاء الإلكتروني سوق غير منظمة، فإنه قد فتح المجال أمام اتجاهات وعدة مستويات، لم تجد لها مُتنفَّسًا إلا من طريقه، كما بزغ نجوم شعبيون أو ممن أُطلِق عليهم «إعلام الحرافيش» للتفاعل مع حاجات ولغة وأسلوب حياة الفئات المُهمَّشة، وإن كانت خطورة هذا النوع من الإعلام، تتمثل في إعادة إنتاج الأفكار التي تعتمد على التقسيم البدائي للأدوار ولتروِّج دونية المرأة، كما تُعدّ مساحة واسعة، لما يُسمى «الدُّعاة الدينيين» الذين يؤديون علي أفكار البسطاء وأحلامهم.

ـ **فضاء واسع للتنسيق:** يمكن أن يؤثر فضاء الإنترنت بصوة جوهريَّة في حال التنسيق مع الأُطُر المؤسسية؛ فالمؤثِّرات يشعلن الفتيل، والمنظمات تدير معارك التمكين، بحيث تُطْرَح القضايا بقوة وتُشَجع المرأة المصرية على استخدام وسائل التواصل الاجتماعي لاختبار الأدوار والأفكار، وكسر المحرمات. وتشكِّل شهادات النساء أداة تستخدمها المنظمات النسائية لتحليل الفجوات وإيجاد سُبل الإنصاف على المستوى القانوني، والضغط على منظومة العدالة، لإيلاء أهمية لقضايا النساء، وإنفاذ العدالة لحمايتهن.

ـ **سوق واسعة وساحة للصراع:** لا تخلو فضاءات الإنترنت من صراعات الواقع بين الأفكار والاتجاهات؛ فقد انتقلت المعارك من أرض الواقع إلى وسائل الاتصال وأصبح لكل طرف نُظُم تجنيد وكتائب إلكترونية تحاول فرض هيمنة بعض التيارات والأفكار، كما يُحاط التفاعل الإلكتروني بدرجات متعددة من العنف ضد النساء، ويكون ساحة لارتكاب جرائم ضدهن. لذا، فإن هناك ضرورة لفهم الأبعاد الثقافية والاجتماعية والتفاعلات السياسية للمجتمع المحيطة باستخدام الإنترنت.

ـ **الحماية الإلكترونية ومخاطر القانون:** تنظم الدولة الفضاء الإلكتروني من خلال قوانين، جاءت ألفاظها واسعة مطاطة غير محددة المعايير، وهو ما أدى إلى القبض على الكثير من الفتيات لاستخدامهن تطبيقاته بطريقة «لا تتفق مع قيم الأسرة»، الأمر الذي يشكل تهديدًا للناشطات أو المؤثرات بدعوى «مخالفة قيم الأسرة».

لذا أصبح الوعي القانوني، والوعي بمنظومة حقوق الإنسان والأُسُس القانونية والقوانين المنظمة، أمرًا حيويًّا، حتى تستطيع النساء الدفاع عن أنفسهن، وعدم الانزلاق في أفخاخٍ تجعلهن عنوانًا للحدث «الترند»، أو تجعلهن يقعن تحت طائلة القانون.

الفصل الثالث عشر

صورة المرأة العُمانية في الإبداعين المرئي والمقروء

عزة القصابي(*)

مُقدّمة

امتازت المرأة العُمَانيَّة بمشاركاتها الإبداعية في المجالات كافةً؛ كونها كاتبة وشاعرة وروائية، وباحثة وناقدة، ومهتمة بالفنون البصرية والدرامية، وتشارك الرجل في المحافل الأدبية والفنية. وهناك عدد من الأعلام والرموز النسائية العُمَانية التي خلَّدها التاريخ العُمَاني. كما خلَّد الأدب العربي مبدعات، مثل: الخنساء ورابعة العدوية وسُكينة بنت الحسين وولَّادة بنت المستكفي بالله قديمًا. وفي الأدب المعاصر، نجد كثيرات، منهن أمثال: سعاد الصباح وفدوى طوقان ووردة اليازجي ونازك الملائكة. وظهرت في سلطنة عُمان شخصيات نسائية واكبت التطوُّر الفكري والثقافي للمجتمع.

في هذه الدراسة، ستركز الباحثة على صورة المرأة العربية في الأعمال الإبداعية المرئية والمقروءة، وستبحث في الصورة النمطية التي سبق أن تعرضت للدراسة والنقاش في الكثير من الأعمال التي أكدت إخفاقَ النتاجات الفنية والأدبية في التعبير عن قضايا المجتمع الحقيقية. ذلك، من خلال دراسة نموذج من أدب الرواية العُمانية، وتحليل صورة المرأة العمانية فيه، إضافة إلى دراسة صورة المرأة في السينما العُمانية.

سوف تحاول الباحثة الإجابة عن بعض التساؤلات المثيرة للجدل حول واقع المرأة العمانية المعاصرة. على سبيل المثال: كيف قدَّمت الأعمال الإبداعية، المقروءة والمرئية،

(*) ناقدة وباحثة.

المرأة العمانية؟ هل استطاعت أن تناقش قضاياها بواقعية؟ هل عبَّرت عن الذات المكبوتة لدى المرأة في إطار التابوهات التي يفرضها المجتمع؟ أيهما أكثر حضورًا في الدراما الاجتماعية: المرأة أم الرجل؟

أولًا: الإطار النظري للدراسة

1 ـ منهج الدراسة

تستخدم الباحثة المنهج الوَصْفيّ لدراسة النماذج الإبداعية، ويُعدُّ هذا المنهج أكثر ملاءمةً للدراسات الإنسانية والإعلامية، «فهو يسعى إلى دراسة الظواهر أو المشكلات الإنسانية من خلال القيام بالوصف بطريقة علمية، وصولاً إلى التفسيرات المنطقية ذات الدلائل والبراهين التي تمنح الباحث القدرة على وضع أُطُر محددة للمشكلة، ويُسْهم في التوصل إلى نتائج البحث»[1].

ويُمكِّن هذا المنهج الباحثة من تحليل صورة المرأة وأبعادها، إضافةً إلى تبيان موقف المجتمع العماني تجاه قضايا المرأة، ومساحة الحرية التي يسمح بها المجتمع للمرأة، والتي يمكن الدوران في فلكها.

2 ـ إشكالية الدراسة

زادت في الآونة الأخيرة مشاركةُ المرأة العمانية في الحراكين الثقافي والفني، كما أن أدوارها في كل مرحلة، أصبحت تتغير وتتطور مع منجزات النهضة السريعة، وبخاصة بعد نيلها التعليم وفرص العمل وتقلُّدها المناصب القيادية، إضافةً إلى دورها الاجتماعي في الأسرة. وتنبلج خيوط الإشكالية من خلال القيود الاجتماعية التي تفرضها الأسرة والمجتمع على المرأة العمانية. وهذا تسبَّب في التقليل من مكانتها وقيامها بأدوارها. ومن منطلق ذلك، فقد اختارت الباحثة في هذه الدراسة النماذج الإبداعية: المَرئيَّة والمقروءة، لصورة نساء عُمانيات، يخضعن لتابوهات المجتمع ومحظوراته.

تسعى الباحثة في هذه الدراسة إلى تحليل صورة المرأة النمطية في الإبداعين المقروء والمرئي، وذلك بعد اختيار نماذج عيِّنة الدراسة التي تُمكِّنها من تبيان صورة المرأة العمانية وأبعادها المختلفة، التي تتضح فيها ملامح الانتقال من التنميط إلى التغيير.

(1) محمد حجاب، أساسيات البحوث الإعلامية والاجتماعية (القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، 2001)، ص 135.

3 ـ تقسيم الدراسة

بناءً على ما سبق، تنقسم هذه الدراسة قسمين:

القسم الأول: يبحث ويُحلِّل ويصف صورة المرأة العمانية المعاصرة في الأدب المقروء من خلال اختيار نص **أصابع مريم** نموذجًا، وهو للكاتبة عزيزة الطائي، ويبحث عن التابوهات التي تحاصر المرأة والمتمثلة في العادات والتقاليد المتوارثة والمترسخة في الذات الجمعية للمجتمع العماني.

القسم الثاني: يركّز على دراسة وتحليل صورة المرأة العمانية المعاصرة في السينما والدراما، وذلك بتحليل محتوى أربعة أفلام، ثلاثة منها سينمائية وواحد تلفزيوني، بُغيةَ التعرف إلى أبعاد صورة المرأة النمطية المترسخة في ذهن المتلقي منذ سنوات. وهذه الأفلام هي: «البوم»، «زيَّانة»، «سير»، «زفّة الكيذا».

ثانيًا: من النظرية إلى التطبيق

في ما يأتي، تتناول الدراسة قسميها الرئيسين، وذلك على الترتيب:

1 ـ صورة المرأة العُمانيَّة في الأدب المقروء: رواية أصابع مريم نموذجًا

تفتتح الكاتبة روايتها بمقولة: «حديث إيمان قاد ابتسام إلى فكر أحمد أمين في تحرير المرأة ووعي حقوقها في وجه الطوفان، وإلى نداءات هدى شعراوي، وأقوال نوال السعداوي، وشعرت أن بعض النِّساء يبقين محبوساتٍ خلف الأسوار باختيارهن» [2]. من هذه المقولة، نعَرِّج على مكامن الحرية التي فجَّرتها بنات مريم في رواية **أصابع مريم** للكاتبة عزيزة الطائي، التي اصطدمت بجدار الواقع الاجتماعي، مثل بقية المجتمعات الخليجية التي ما تزال تعيش في دائرة المُسَلَّمات المُتوارثَة نفسها.

تُعدُّ بطلة الرواية «مريم» نموذجًا للمرأة الشرقية المغلوبة على أمرها، ويتبين لنا ذلك من خلال سرد الكاتبة الطائي لحكاية مريم، وهي سيِّدة عُمانيَّة تزوجت في سبعينيات القرن الماضي، وأنجبت أربع بنات غَرَس والدهن فيهن أفكار الحرية، وهذا على العكس من توجُّه مريم المنغمسة في المنظومتين الاجتماعية والثقافية اللتين شكَّلتا تفاصيل حياتها.

---

(2) عزيزة الطائي، رواية **أصابع مريم** (الكويت: دار الفراشة للنشر والتوزيع، 2020)، ص 192.

أ ـ الطائي تسرد معاناة مريم وبناتها الأربع

تسرد الكاتبة الطائي قصة مريم التي أنهت الدراسة الثانوية في ولاية صور، حيث الطبيعة البَحْرِيَّة الأخَّاذة، ثم تزوجت من حَمَد من ولاية نزوى ذات التاريخ العريق. وعلى الرغم من انتماء حَمَد إلى بيئة محافظة، فإن سنوات دراسته في روسيا جعلته إنسانًا مختلفًا، فعاد مُحمَّلاً بالفكر العَلْمَانيّ المُتحرِّر. لذلك، فإنه من الطبيعي أن يكون هناك تضادّ واختلاف فكري وديني بين مريم المحافظة، وحَمَد المتحرر الذي يريد أن يعيش حياته بطريقته الخاصة التي تمنحه السعادة.

في هذا الإطار، تصاعدت الأحداث منذ بداية زواجهما، وذلك كون مريم تحاول أن تجعل زوجها يعود إلى ربِّه ويؤدي الصلاة، لكن حَمَد يصرُّ على موقفه الفكري والاجتماعي المغاير للواقع. وهكذا عاشت مريم صراعًا داخليًّا، إذ كيف تعيش مع زوج لا يؤمن بالله ويشرب الخمر، وفي الوقت نفسه، كان يجب عليها أن تستمرَّ من أجل بناتها.

نتيجة التضاد الفكري بين الزوجين، يتطور الصراع ليصل إلى الذروة بطلب مريم الطلاق. ولكن مع تدخُّل الأهل، وافقت مريم على الرجوع إلى منزل الزوجية لتكمل رحلتها المأسويَّة، من دون أن يسمح لها المجتمع بالاعتراض على سلوكيات زوجها الغريبة. وقد خرجت مريم بنتيجة مؤلمة، هي أن المجتمع لا يُنصت للمرأة ويدينها في معظم الأحوال. لذلك، استسلمت مرغمةً لقدَرِها، حتى وافت حَمَد المَنِيَّة. عندئذٍ، تكالبت المسؤوليات عليها؛ فلقد كبرت البنات الأربع وتباينت اهتماماتهن، وبدأت رحلتهن في الحياة مع استمرار الجدل حول الحرية وواقع المجتمع المُشبَّع بمجموعةٍ من المحاذير، تتصل بعلاقة الرجل بالمرأة.

ب ـ صورة المرأة «مريم»

تَصَدَّرت شخصية «مريم» أحداث الرواية كونها الشخصية التي يتمحور حولها الحدث، وقد قدَّمَتها الكاتبة بوصفها تعكس صورة المرأة العربية المظلومة اجتماعيًّا، وهذا نموذج شائع، وينتشر في المجتمعات الخليجية التي تحاصر المرأة، وتقَدِّس الرجل. كما برزت أبعاد هذه الشخصية الاجتماعية كونها امرأةً متزوجة، تحترم الحياة الزوجية، وتطيع الرجل وتتحمل سلبيَّاته، لأنها تريد الحفاظ على أسرتها، وحتى لا تصبح امرأة مطلقة يزدريها المجتمع! على المستوى النفسي، فإن مريم عانت كثيراً منذ بداية زواجها؛ فالزوج شخص

لا يحترم الأسرة أو فكر المجتمع: «الشرخ الذي كان بينها وبين حَمَد يتسع يومًا بعد آخر، كما يتسع ثقب الثوب المُترهِّل»[3].

وتضاعفت جرعة الأثر النفسي، عندما انفصلت مريم عن زوجها جسديًّا، وأصبح كل منهما ينام في غرفة منفصلة، بينما استمر الزوج في عاداته السلبية، وهذا جعل مريم تنفر منه، وتعُدُّه مجرد واجهة اجتماعية: «تم تدمير المرأة والأسرة والعائلة، وكل القيَم الاجتماعية على مذبح النَّفعية العلماني؛ حتى صارت المرأة مجرد شيء كورقة الكلينكس، وعلبة الكولا، وحبَّة الشوكولاتة»[4].

ج ـ صورة الرجل «حَمَد»

حَمَد هو زوج مريم ووالد بناتها الأربع، ينتمي- كما سبقت الإشارة- إلى ولاية نزوى التي تتميز بعراقة تاريخها وجمال طبيعتها. بعد سفره إلى روسيا للدراسة، عاد حَمَد محملاً بالأفكار العَلْمَانيَّة، وانعكس ذلك على مظهره الخارجي، عندما رفض ارتداء الزِّيّ العُماني التقليدي: «مع مرور الوقت، كل شيء سَكَن، حتى أهل الحي انصرفوا عن انتقاد أسلوب حَمَد وعاداته ولباسه ــ البنطال مع القميص»[5].

وهذا أربك مريم وجعلها تخجل من أهل الحي/الحارة وهم يشاهدون زوجها بزِيٍّ غريب، مُستخفًّا بذلك بأعراف المجتمع، وظلت مريم سنين كثيرة، تحاول أن تغيره، ولكن من دون جدوى: «نَزَع الدشداشة وألقى بالمصر، ورماهما على الطاولة، وفتح الدولاب ليُخرج بدلته السوداء ورباطه الرَّمادي المُقلَّم بالأسود لحضور تخرُّج ابنته إيمان من المدرسة وتكريمها، الأمر الذي أزعج مريم كثيراً»[6].

على المستوى الثقافي، ظل حَمَد متشبثًا بأفكاره العلمانية، وهو قارئ جيد للأدب العالمي، يؤمن بأن الحرية بلا حدود، ويحاول أن يروِّج بين بناته الأربع هذه الفكرة، ويحُثُّهنَّ على التمسك بها، ومحاكاة نساء على هذه الشاكلة[7].

ظلت مريم تخشى من تأثير أفكار حَمَد على بناتها: «فارَق حَمَد الدنيا، لكن صورته

---

(3) المصدر نفسه، ص 24.

(4) المصدر نفسه، ص 27.

(5) المصدر نفسه، ص 29.

(6) المصدر نفسه، ص 73.

(7) المصدر نفسه، ص 129.

ظلت في مرآة قلب البنات جميلةً ومُربكةً في آنٍ، وظل انعكاسها على حائط المنزل، كجداريات منقوش عليها كلامه وأفكاره ومعتقداته... بدت أرواحهن حزينة»[8].

د ـ أصابع مريم الأربع معضلة الفتاة العمانية العصرية

ورد في رواية أصابع مريم سَردٌ قصصيٌّ مُكثَّف عن بنات مريم الأربع اللاتي ارتبطن برجال غرباء مختلفين في القبيلة والمذهب والجنسية. وكانت والدتهن مريم لَهُنَّ بالمرصاد وسعت إلى التخلص من هذه العلاقات، كونها تتنافى مع ما تؤمن به، وذلك بحسب تسلسل الأحداث في الرواية[*].

(1) **الإصبع الأولى (ابتسام):** أحبت ابتسام الطبيب (حسين) المشرف على وحدة تدريب طلبة كلية الطب في مستشفى الجامعة، ولكن مريم رفضت حسين لأنه من مذهب ديني مختلف :«إذا فتحت صندوق النفس مع الذاكرة... ستظهر أشياء كثيرة، لا يعود لها رنين يلجمها أو دهشة تتنكر مفارقتها»[9].

(2) **الإصبع الثانية (وفاء):** لم يكن حظ وفاء أوفر من حظ أختها ابتسام من وجهة نظر الأم؛ فقد كان التمرد الذي زرعه أبوها فيها مؤثرًا وصارخًا، لذلك قررت أن تعيش تجربةَ حُبٍّ مثيرة، مع الشخص الذي اختاره قلبها: «كتب جلال في عيني كما كتب الشاعر الفرنسي لويس أراغون في عينَيْ محبوبته إلزا»[10].

هنا حدث نزاع بين وفاء ووالدتها وخالها؛ كون جلال ينتمي إلى قبيلةٍ دون قبيلتها في المستوى الاجتماعي ولا يمكنها الاقتران به: «لماذا تريدين أن تضعينا في كيس أسود يصنعه لنا الآخرون؟... لقد أثقلت عليَّ يا وفاء، أمامك الحياة، وشباب القبائل كُثر»[11]. واتخذ خال ابتسام موقفًا عنيفًا، عندما علم أنها على علاقة بهذا الشاب: «فجأةً ومن دون مقدمات، رفع كفَّه محذرًا ومتوعدًا، وكاد أن يصفع وفاء، لولا تدخل مريم محاولة حماية ابنتها...

---

(8) المصدر نفسه، ص 100.

(*) وبذلك يبدو للقارئ التناقض في شخصية مريم التي سخطت على تقاليد المجتمع الذي تعيش فيه؛ لأنها حرمتها حرية الانفصال عن زوجها حين أرادت ذلك في لحظة معينة، لكنها عادت لتتماهى مع تلك التقاليد ووقفت أمام حرية بناتها في الارتباط بشخصٍ إما من مذهبٍ مختلف، وإما من قبيلةٍ دون قبيلتها وإما من بلدٍ ليس بلدها (المحررة).

(9) المصدر نفسه، ص 12.

(10) المصدر نفسه، ص 169.

(11) المصدر نفسه، ص 181.

وبقي يكرّر: ستجلبين لنا الكلام، بل العار يا بنت مريم»[12].

(3) **الإصبع الثالثة (نوال):** امتازت نوال عن بقية أخواتها بمزيد من الجرأة عند اتخاذ قرار الزواج بمن تحب؛ فلقد ارتبطت بأستاذها في كلية الهندسة الدكتور وائل، وهو عربي الجنسية: «كيف تبدو نوال امرأة في عمرها أشجع وأجمل وردة توليب هاجرت من سلطة مريم إلى حياة أخرى اختارتها عن طِيبِ خاطر؟! تاركةً وراءها تبعيات المجتمع وقوانينه. غادرت أخواتها مرفرفةً بجناحيها من دون اكتراث، بينما بقيت أخواتها بلا أجنحة» [13].

فاجأت نوال أمَّها بدخول الدكتور وائل إلى عالَمها: «عندما فتحت الباب وجدت رجلاً أربعينيًّا طويلاً أنيقًا يلبس بدلة سوداء، وقميصًا أبيض اللون بخطوط سوداء رفيعة، وربطة عنق، بها خطوط سوداء وحمراء، يحمل بين يديه باقةً من الأزهار الحمراء، وصندوقًا مُغلّفًا باللون الزهري مربوطًا بشريط ساتان أحمر اللون»[14].

وبعد جدال بين مريم وابنتها نوال، تمكّنت الأخيرة من انتزاع موافقة أمها والمحيطين بها، على الرغم من اختلاف الجنسية، وفارق العمر بينها وبين من تحب: «الحب الحقيقي لا يجمع المتشابهين، الحب الحقيقي يجمع المختلفين دائمًا، كمَنْ بينهما فارق بالعمر... أو اثنين» [15].

سافر الزوجان للإقامة في نصف الكرة الشمالي: «رحلت نوال لتعيش مع زوجها في كندا، فرأت أشكالاً وأنماطًا غريبة من البشر، ونظرت إلى نفسها بأنها غريبة عن هؤلاء البشر»[16].

(4) **الإصبع الرابعة (إيمان):** كانت إيمان أكثر الأخوات تصالحًا مع أفكار أمها، وأكثرهن قبولاً بمُسلَّماتها؛ لذا وافقت على الزواج برجلٍ آخر غير الذي أحبته: «استطاع أن يُنسيني (محمود) ويحلَّ محلَّه بقوة، حتى غدا قلبي مزرعة خضراء بحبه... ذاك المكان الذي لم يستطع أبو بناتي اقتلاعه من نفسي بغرسٍ جديد»[*]. وعلى هذا النحو، بدأت حياتها وقنعت بنصيبها: «هكذا كانت إيمان ترى في الزواج أنه يكفيها أن تحتمي تحت ظِلِّ رجلٍ، يشدُّ من قوتها، ويُظْهِر أنوثتها» [17].

---

(12) المصدر نفسه، ص 12.

(13) المصدر نفسه، ص 12.

(14) المصدر نفسه، ص 179.

(15) المصدر نفسه، ص 199.

(16) المصدر نفسه، ص 205.

(*) تقصد القول إنها هيأت نفسها لحب الزوج الذي لم تَخْتره، لكنه لم يساعدها على ذلك ولا هو أنساها حبها الأول (المحررة).

(17) المصدر نفسه، ص 205.

لكن إقدام إيمان على الزواج برجلٍ لا تعرفه من قبل لم يكن بالأمر الهيِّن. اتضح ذلك من خلال حوارها مع أختها ابتسام، وهي تحكي لها عن حالة التوتر والخوف التي انتابتها ليلة زواجها، فلنستمع إلى أختها ابتسام تصفها بالقول: «تبدو وكأنها تسير إلى قدَرٍ يأخذها صوب الجحيم، وكأنها طائر يُساق إلى المذبحة. سارت بعيون حزينة، وقلبٍ يرتجف، وجسد يئنّ... سارت وقد سلَّمت إرادتها إلى قدر مجهول قرر أن يستبيحها»[18].

وافقت إيمان على أن تقيم عُرْسها بالطريقة التقليدية، بناءً على طلب أسرة زوجها الذي على الرغم من دراسته في الخارج، فإنه نموذجٌ للرجل الشرقي. تقول إيمان: «ارتديتُ الزِّيَّ الشعبيَّ العُماني للعرائس الذي يزدان بتمازُج ألوانه المبهجة، وحُلِّيه المغرية، أليس أجمل من هذا اللون الأبيض وكأنك جثة مهيأة للدفن؟» [19]. هكذا حاولت أن تُقْنع نفسها، وترضيها بالأمر الواقع.

أكثر من ذلك، أدت إيمان دور الزوجة المطيعة للزوج/ السيد الآمر الناهي، وظلت سنواتٍ تكتم معاناتها من هذا الوضع المُهِين حتى خرجت أخيرًا عن صمتها: «فحين بدأت تصارح أخواتها، حياتها الزوجية كانت أقرب إلى طائر لا يملك قوة الحيلة والثبات على أرض الحياة» [20]. لكن لكأن قصة أمها تتكرر؛ فهي لا تُطيق هذا الوضع، لكنها مجبرة عليه بسبب أمومتها: «والأهم بناتها الثلاث. هُنَّ سلوتها الآن. لم يبقَ إلاَّ فسحةٌ من الحياة لكي ينجح زوجها السادي في تقليب الجراح مادة محرزة للوعظ والاستعراض والإسقاط» [21].

هـ ـ صِدَام «المرأة العُمانية» بالمحظورات الاجتماعية

(1) **عدم المساواة بين الذَّكَر والأنثى**: إن جدلية الصراع بين الذَّكَر والأنثى جدلية أزلية قديمة، ولقد تبلورت في هذه الرواية من خلال شخصية مريم وبناتها وما يحيط بهن من أحداث؛ فمنذ بداية حياة مريم الزوجية، كان عليها أن تطيع زوجها حَمَد على الرغم من تمرده على العادات والتقاليد. وهي تعلم أنها إذا تطاولت عليه، فإن المجتمع سينتقدها، ويشجب مسلكها. لذلك، استمرت في هذه العلاقة غير المتكافئة مع زوجها، وأنجبت له

(18) المصدر نفسه، ص 213.
(19) المصدر نفسه، ص 214.
(20) المصدر نفسه، ص 217.
(21) المصدر نفسه، ص 218.

أربع إناث، بينما كان حَمَد يرغب في أن يكون له ولد: «تلك الولادة التي خَيَّبَتْ آمال مريم بأن يرزقها الله بذَكَر، كما خَيَّبت رجاءها بأنْ تدون ولادة ابنتها في اليوم الأول من شهر كانون الثاني/ يناير. وتأكدت هذه العنصرية «نشأت مريم، وكلمة «بنت» تمثل أكثر من مجرد كلمة، أكثر من عُرْف، أكثر من تقليد. فالبنت شرف العائلة وحُرْمتها، بينما كلمة «ولد» تعني مصدر العِزّ والفخر والانتماء»[22] [*].

(2) **حُريَّة المرأة:** وتلك قضية محورية تكررت الإشارة إليها على لسان شخصيات الرواية النسائية؛ بحيث بدت حرية المرأة مُؤطَّرة بالواقع الاجتماعي أكثر من تأطيرها وفق الدين والمنطق: «وحين سأل حَمَد مريم إن كانت تشعر بالحرية، تغيرت ملامحها فجأةً، وكأن صاعقةً ما حلت بالمكان... ارتبكت، وتلعثم لسانها مع الإجابة... جاهدت أن تضفي على ردَّة فعلها من السؤال ردًّا هادئًا» [23].

(3) **المذهب الديني:** ناقَشَت الرواية فكرة الاختلاف المذهبي بين أبناء المجتمع الواحد، واتضح هذا منذ بدايتها: «كثيرًا ما وجَّهن ـ تقصد البنات ـ السؤال إلى حَمَد أو مريم، ودارت الحوارات داخل الأسرة بين البنات والوالدَين: لماذا مريم تُكفت في صلاتها، بينما حَمَد حين يقوده تفكيره للصلاة يُسَبِّل يديه. بينما حَمَد يقول هي عادة اعتدنا عليها... الصلاة مقبولة عند الرب، طالما كانت نيتنا حسنة وتوجهنا إليه بإخلاص»[24]. وبعد رحيل الأسرة إلى ولاية مطرح، وردت إشارات نصِّية توضح اختلاف المذاهب بين أحيائها: «كما أنَّ حي بيت العرين الذي قطنوه في ولاية مطرح التابعة لمحافظة مسقط به من تعدُّدية الطوائف والأجناس ما يجعل ذلك يلغي الفواصل والمسافات عند بناء العلاقات، وتلاقي الآذان»[25].

اتضح ذلك بصورة جليَّة من خلال محاولة ابتسام إقناع أمها بالاستجابة لرغبتها في الزواج من حسين، لكنها ترفض بحجة الاختلاف المذهبي، فتقول ابتسام مخاطبة أمها إنَّكِ

---

(22) المصدر نفسه، ص 41.

(*) دائمًا نحن إزاء تناقض داخلي تعيشه مريم؛ فها هي تتمشى مع قناعة المجتمع العُماني بأهمية إنجاب الذكور، بينما هي تعاني تحكم قناعات المجتمع نفسه في علاقتها بزوجها الذي ترفضه ولا تطيق عشرته. أما ذروة التناقض، فإنها تتجلى في سلوك حَمَد الزوج المتفتح، الذي يُحبِّذ هو الآخر أن يكون له ابن ذكر من صلبه، وكأن هذا الذكر، قد صار هو نقطة التقاء بين مريم الشديدة المحافظة وحَمَد الشديد التحرُّر، ويا له من لقاء! (المحررة).

(23) المصدر نفسه، ص 21.

(24) المصدر نفسه، ص 65.

(25) المصدر نفسه، ص 34-35.

إن: «جلستِ مع حسين، وتحدثتِ إليه ستحبينه، وستجدين عنده ثقافة التسامح. أمسكت برأسها، وضربت كفَّيْها، صائحةً: أين أضع وجهي أمام أهلي؟»[26].

(4) القبيلة: كذلك أُثير موضوع الاختلاف حول القبيلة من خلال قصة الحب بين وفاء وجلال، ورفض والدتها مريم تزويجها برجلٍ من قبيلةٍ أخرى، والتشبُّه بزيّ نسائها: «للتعبير عن حبها وتَرْجَمتِه في نفسها، أَحَبَّت من الأكلات الـ «بابلو» والـ «الحليم» وأجادت صُنع حلوى الـ «كبيراه» ولبست... في بعض المناسبات التقليدية»[27].

و ـ أزمنة الرواية بين الواقع والمُتَخَيَّل

تَنَافَست شخوص الرواية على سرد قصصها عبر «زمكانية» الحدث حول مريم وبناتها، وبقية الشخصيات الثانوية. وهناك رصد زمني لبعض الأحداث ذات الصلة بحياة شخصيات الرواية التي قرنتها الكاتبة بأحداث واقعية معاصرة، وهذا جعلها تتخذ ملمحًا اجتماعيًّا تارة، وملمحًا سياسيًّا تارةً أخرى.

(1) حدَث روائيّ متصل بالمجتمع العُماني: «عندما تَزَوجت مريم من حَمَد في الشهر الثاني من عام 1974 لم يكن ذلك أمرًا مألوفًا في ذلك الزمن. قُطبان متنافران من ناحية الأسرة والقبيلة والمنطقة. لذا، فإن زواج الفتاة من قريبٍ لها قَدَرُها المحسوم، أو شخصٍ ينتمي للمنطقة ذاتها التي تنتسب إليها أمر مقبول؛ لكن أن تتزوج من رجل خارج نطاق العائلة...»[28].

لقد اقترن حدث «زواج مريم» من حمد عام 1974، الذي يعود إلى المراحل المبكرة في مسيرة النهضة المباركة في عُمان. يعني هذا أن المجتمع كان بسيطًا في تعامله، أكثر التزامًا بالعادات والتقاليد. ويمكن تحليل موقف مريم إزاء زوجها المُتمدِّن الذي يصرُّ على أن يعيش، وكأنه في أوروبا، وهي تجهل الكثير عن هذا العالم، بحكم أنها لم تسافر قَطّ.

(2) حدث روائي متصل بالواقع العماني السياسي: اتضح هذا الاتصال من خلال علاقة ابتسام بحسين أثناء مرورهما على الاعتصامات عام 2011: «عندما وصلتُ ميدان مجلس الشورى، أوقفَتْ السيارة: إنها الاعتصامات التي يتحدثون عنها منذ البارحة... ماذا

(26) المصدر نفسه، ص 148.

(27) المصدر نفسه، ص 34.

(28) المصدر نفسه، ص 35.

يفعل كل هؤلاء الشباب من هناك وهنا؟ إن هذه النداءات كمطرٍ غزيرٍ ينساب إلى مسامعها، لكنها لا تدري إن كانت ستصبح فرحًا، أو تغدو جرحًا، أو تقاسمها البحر وتفتح أمنيات للصالح العام؟ أيكون (محمد البوعزيزي) انتقلت روحه، وانسابت دماؤه من تونس إلى عُمان؟! أم أن نداءات مصر للإطاحة بالنظام، تسربت إلى مطامح الشباب، أم عدوى سوريا فاحت مطالبةً بحقوق المُهمَّشين من الناس؟ يبدو أن عدوى الربيع العربي انتقلت إلينا كذلك. وانهالت على مسامعها مطالب المعتصمين... شعَرتْ بحزنٍ يشوبه الانتشاء، وبقيَتْ في حديثٍ مع نفسها: جميل لو تُلَبّى المطالب، فعلى الرغم من وجود الحريات والسعي إلى بناء الإنسان، المؤسسة عندنا بحاجة إلى تنظيم وترشيد لمعالجة الفساد الإداري والاقتصادي، وحقوق الموظف من ترقيات وغيرها بحاجة إلى تطبيق، ورفد سوق العمل بكوادر وطنية شابة ومتعلمة، وتسهيل الالتحاق بمؤسسات التعليم»[29].

إن التواصُل الحدثي بين واقع الشخصيات والمُتخيَّل، وما يدور في الشارع العماني خلال عام 2011، جعل للحدث مرجعية تاريخية، توثيقية لأحداث الربيع العربي في سلطنة عمان. حصل ذلك عندما طالبت مجموعة من المثقفين والمفكرين بالتغيير والإصلاح. وهذا جعل أحداث الرواية تلقي بظلالها على واقع الشخصيات، عندما ذُكر أن حسين حُجِز للتحقيق معه، لأنه كان مشاركًا. وهذا يؤكد رغبة الشباب في الإصلاح وتصحيح الكثير من الأوضاع، في ذلك الوقت.

ز ـ الرواية بين الحداثة والتقليديَّة

تظهر في رواية أصابع مريم ملامح التمرُّد على التقليدية في الكتابة، ومحاولة البحث عن شكلٍ جديدٍ برؤىً عصرية تقع في مرحلةٍ وسطى بين التقليدية والحداثة. التمست الكاتبة عزيزة الطائي في هذه الرواية مفرداتها من المراحل الزمنية التي عاشتها شخصياتها. وتمكّنت من التوغل في نسيج المجتمع العماني، مع الحرص على إبراز الجدل بين المُسلَّمات الاجتماعية المتوارثة، بحكم التنوُّع القَبلي والمذهبي للمجتمع العماني. وفي ظل الرغبة في الزواج، فإن الحواجز تتضح، وتتشكَّل أسوار عالية، يصعُب اختراقها، والكاتبة من خلال أحداثها تشنُّ حربًا على الكثير من المعتقدات المتوارثة منذ القِدَم.

لقد سَخَّرت الطائي موضوع الرواية للتعمق في ثنايا المجتمع العماني، والنبش في قضاياه الاجتماعية. في روايتها نوعٌ من التَمَاسّ مع الواقعية المبطَّنة من خلال قصص التنافر

(29) المصدر نفسه، ص 148.

بين القبائل، وتفضيل الأسرة تزويج بناتها من العائلة نفسها. كما تضمنت الأحداث عددًا من الدلالات الاجتماعية الرمزية التي عكست مقدرة الكاتبة على التغلغل في أرواح شخوصها الموجوعة بهمومها وأقدارها.

إن رواية أصابع مريم تقدم رؤية اجتماعية فاحصة لواقع المرأة العربية بعامة، والمرأة العمانية بخاصة؛ إذ شخَّصَت الكاتبة وجع المرأة عبر الزمن في صراعها ضد تابوهات المجتمع الشرقي، حيث العادات والتقاليد، وسلطة الرجل التي تقرر مصير الأنثى. من هذه البوابة، دخلت الكاتبة عزيزة الطائي إلى عالم المرأة العمانية في سبعينيات القرن الماضي لتكسر عزلتها، وتَقُص حكايات أصابعها الأربع أي حكايات بنات مريم، ولعل توظيف كلمة «الأصابع» يؤكد طبيعة العلاقة بين الأُمّ وبناتها. مع اختلاف بصمة كل بنت عن الأخرى. بوجه عام، فإن الرواية حافلة بالأحداث التي يمتزج فيها الخيال بالواقع، وهي نموذج للتضادّ الاجتماعي والديني والثقافي بين جيلين مختلفين في سلطنة عمان.

حددت الكاتبة عزيزة الطائي أحداث روايتها خلال الأعوام (1974 ـ 2018) عندما تزوجت بطلة الرواية مريم من حمد وأنجبت بناتها الأربع، ثم تُوفِّي زوجها وتكفَّلت هي برعاية بناتها. لقد وظَّفت الطائي السرد التناوُبي لبناء نسيج الحدث، وذلك من خلال سرد قصة تُتبِعها بأخرى، ثم تعود إلى الأولى والثانية، وهكذا دواليك. وتجمع بين الشخصيات والأحداث قواسم مشتركة. ويقترب السرد في هذه الرواية من القالب الدرامي لتعاقُب الأحداث وتواليها من قصة إلى أخرى، مع توظيف لغة السرد المكثفة، والمعاني العميقة[30]، والجمل التفصيلية المرتبطة بواقع الشخصيات حيث الأم «مريم» تسرد عن ذاتها بصحبة بناتها الأربع، وتتداخل معهن قصص نساء أخريات من العائلة نفسها. وتتقارب نهايات القصص النسائية الواردة في هذه الرواية؛ إذ إن معظمها ينتهي بطريقٍ مسدود. وفي الأغلب لا ينصفهن الرجل/ المجتمع الذي يحاصر المرأة بمجموعةٍ من التابوهات، ويسعى إلى تحويلهن إلى قوالب نمطية. هكذا بدت شخصية مريم ملتزمة بالقواعد الذكورية، في حين أن بناتها الأربع تمردن، ليصبح لهن أسلوب مختلف في الحياة.

2 ـ صورة المرأة العمانية في الدراما المرئية

يعاني الإنتاجان السينمائي والتلفزيوني في سلطنة عُمان الموسمية؛ لذلك، فإن التجربة

---

(30) أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محمد الدين صبحي (بيروت: مطبعة خالد الطرابشي، 1972)، ص 235. لمزيد من التفاصيل عن أدب المرأة الخليجية، انظر: ليلى محمد صالح، أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي، 2 ج (الكويت: دار السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، 1987).

الدرامية العمانية لا تتعدى إنتاج بعض الأفلام الطويلة، وعدد لا بأس به من الأفلام القصيرة والوثائقية. سنقوم في هذه الدراسة بتحليل صورة المرأة العمانية في أربعة أفلام، كالآتي:

أ ـ فيلم البوم

هو من الأفلام الطويلة التي أنتجتها السينما العُمانية، من تأليف وإخراج خالد عبد الرحيم. قامت فيه المرأة العمانية بدور ثانوي، ولا يختلف دورها في فيلم «البوم» عن ذلك الذي يُقدم في عدد من أفلام السينما العربية؛ كونها «الأم» التي تحرص على تربية أولادها، ولكنها تبدو عاجزة عن تقرير مصير ابنتها الكبرى.

ظهرت الفتاة «نور» في هذا الفيلم مغلوبةً على أمرها، تعيش على أطلال ذكرياتها مع خطيبها المُتوفَّى! وسرعان ما تتعلق بوالد خطيبها، لتشابه الملامح بينهما. يحاول الأب الابتعاد منها، وتذكيرها بفارق العمر، لكنها تبدو ضعيفة وغير قادرة على التخلص من مشاعرها. وبذلك ندرك أن الشخصية المحورية «نور» في هذا الفيلم، هي شخصية ضعيفة وتعيش في صراع مع ذاتها سببه الرجل!

هنا، غابت عن هذا الفيلم الصورة الحقيقية للمرأة العمانية المعاصرة، وظهرت صورة المرأة الضعيفة والبسيطة في تكوينها الفكري والاجتماعي، حيث بدت غير قادرة على اتخاذ قرار في حياتها من دون الرجل. وهي كانت في ذلك أقرب إلى النساء في المجتمعات الريفية التي عادة ما تكون فيها القيادة للرجل، كونه الشخص الذي يستطيع تغيير مجرى الأحداث، ويقرر مصير أهالي القرية من النساء وكبار السن والأطفال.

ب ـ فيلم زيانة

هذا الفيلم عبارة عن إنتاج فني مشترك بين سلطنة عمان وجمهورية الهند، سيناريو وإخراج خالد الزدجالي. ويتضح من عنوانه «زيانة» أن بطولته نسائية. و«زيانة» اسم عَلَم عماني بحت، قلَّما يُستخدم في بلاد أخرى غير عمان، وهو من الأسماء القديمة والشائعة، وبخاصة في شمال عمان.

يحكي الفيلم قصة سيدة متزوجة تُدعى زيانة، تتعرض لحادثة تحرُّش جنسي وتشهير من جانب شاب وأصدقائه الثلاثة [31]. تتعرض السيارة التي تقودها زيانة لعطل طارئ، فيظهر

(31) عزة القصابي، تقرير عن صورة المرأة في السينما العمانية، مهرجان أسوان، 2019.
وحول الاضطرابات النفسية كظاهرة عانتها بطلة فيلم زيانة، انظر: خولة يحيى، **الاضطرابات السلوكية والانفعالية** (عمّان: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2000).

أمامها شابٌ يعرض عليها خدماته، فتوافق لأنها بحاجة إلى المساعدة. تتعرض للضرب من جانب هذا الشاب حتى تفقد وعيها، ويقوم بالتقاط صور شخصية لها وينشرها لاحقًا على وسائل التواصل الاجتماعي.

تتسبب هذه الواقعة في آثار نفسية مدمرة لـ «زيانة»، فتقترح عليها أسرتها السفر إلى الهند بحجة الدراسة، لكن الهدف الأساس كان هو إبعادها من الشائعات، وتلقِّيها العلاج النفسي. أما زوجها الذي أربكته الواقعة في البداية، فلم يلبث أن تَبَيَّن براءة زوجته، وسافر لمتابعة علاجها في الهند.

قَدَّم الفيلم «زيانة» في صورة شخصية سيكو ـ درامية مُركَّبة، تعاني آثار حادثة «التحرُّش» التي ترسَّخت لديها في اللاوعي، حتى إذا ما تعرضت زميلتها «الطالبة الهندية» لموقف مشابه، اتسمت زيانة بالفاعلية، وقامت بضرب الشاب المتحرش[32]؛ أي انتقلت من السلبية (الهروب) إلى الإيجابية (الردع).

ج ـ فيلم (سير)

لغة هذا الفيلم هي البلوشية، إحدى اللغات المشتركة بين سلطنة عمان وجمهورية باكستان، وتعني كلمة «سير» باللغة البلوشية «الزواج» باللغة العربية. والفيلم قصة وسيناريو وإخراج علي عبدو، وبطولة الفنانة القديرة شمعة محمد التي تمتلك رصيدًا حافلاً من الأعمال التلفزيونية والسينمائية والمسرحية.

يناقش الفيلم قضية اجتماعية، تتحدث عن ثلاثة شبان تمردوا على الأعراف والتقاليد، ورفضوا الزواج بسبب بعض الأفكار السلبية المترسخة في أذهانهم، وتأكدت لديهم هذه الأفكار من خلال ما يرونه حولهم من فشل الكثير من الزيجات. وقد حاولت الأم من جانبها إقناع ولدها بضرورة الزواج بوصفها فطرة إنسانية، وراحت وتستدرُّ عطفه بأن تبثَّه رغبتها في رؤية أحفادها، لكنه رفض وظل مُضرِبًا مع بقية أصدقائه غير مقتنع بفكرة الزواج، لأنه متأكد أنه في حال زواجه، فإنه لن يكون سعيدًا.

ومع توالي الأحداث التقى الشباب الثلاثة بصديقهم المتزوج الذي حاول إقناعهم بضرورة التخلي عن أفكارهم والشروع بالزواج، وبالفعل نجح في إقناع اثنين. لكن بعد مُضيّ أشهر ـ ولسوء الحظ ـ عانى الصديقان المشاكل الزوجية المعتادة، وحينذاك، حمد الله الصديق العَزَب أنه رفض الزواج.

---

(32) المصدر نفسه.

خلاصة القول: قدَّم الفيلم إلينا صورة نمطية لشخصية الأم التي تتسم بالبساطة والتلقائية، ولا حول لها ولا قوة، كعادة الأم العربية في الماضي، تتصرف بطبيعتها وكل همها إقناع ولدها بضرورة الزواج لحفظ سلالة العائلة. ولكن الحوار ظل متواضعًا لم يتطور إلى حدّ مخاطبة الابن بأسلوبٍ حديث، يقنعه بأهمية الزواج. لذلك، فإن دور الأم أكَّد الصورة النمطية للأم في الكثيرِ من الأعمال الدرامية العربية. على صعيدٍ آخر، روَّج الفيلم لصورة سلبية عن الزوجة بوصفها مصدرًا مؤكدًا للمشاكل والخلافات، وانتهى بتكريس هذه الصورة من خلال المقابلة بين تعاسة الصديقين اللذين تزوجا، وسعادة من تشبث برفض الزواج.

د ـ فيلم زفَّة الكيذا

هذا الفيلم التلفزيوني عبارة عن دراما اجتماعية، وهو من إنتاج الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون عام 2012، قصة وسيناريو عزة القصابي، وإخراج مبارك المعشري. يحتوي الفيلم على حبكة درامية، تتحدث عن الصراع حول الثروة والجنس والنفوذ، وهي عوامل جعلت جابر (الزوج) يتجرد من إنسانيته ويرتكب أكثر من جريمة ليضمن لنفسه البقاء والاستمرار، بعد التخلص من خصومه، والقضاء على زوجته، واقتلاع زهرة (الكيذا)، بأسلوب رمزي يؤكد العلاقة الطردية بين شجرة زهرة الكيذا من جهةٍ، وحياة البطلة غنية من جهةٍ أخرى.

يوظف الفيلم الطقس الشعبي أو ما يُعرف بـ «زفة الكيذا»، التي هي عبارة عن فن شعبي تؤديه النساء؛ لتوضيح معاناة الأنثى (الزوجة)، وذلك وفق رؤية جمالية تميل إلى الرمز والاستعارة. إن حكاية «غنية» الشخصية المحورية، هي حكاية زوجةٍ تعرض زوجها «جابر» لها بالتنمُّر والعنف، ثمّ استحوذ على أموالها، وقرر الزواج بشابَّة صغيرة.

تتضح من خلال الأحداث الدرامية العلاقة الوشيجة بين المرأة وزهرة «الكيذا» بأسلوب استعاري رمزي، يعكس مرارة الوضع الاجتماعي الذي تعيشه «غنية». وتُعدُّ شجرة «الكيذا» من النباتات الزهرية التي تحتفل بها النساء عند غرسها. ويُشترط فيمن تقوم بغرسها أن تكون فتاة عذراء، لم يسبق لها الزواج.

تُقَدَّم هذه الظاهرة الشعبية ضمن طقس احتفالي، معظم حضوره نساء، بينما الرجال في الخلف، وعادةً ما يحملون الأدوات الإيقاعية اللحنية التي تُسهم في استكمال هذه المناسبة السنوية. وفي ما يلي مشهد من الفيلم التلفزيوني «زفة الكيذا»، الذي يتضح فيه الطقس الشعبي المتوارث[33]، وكيفية توظيفه في نسيج الأحداث وربطه بمصير الشخصية المحورية «غنية».

(33) جمعة بن خميس الشيدي، أنماط المأثور الموسيقي العماني: دراسة توثيقية وصفية (عمّان: مركز عمان للموسيقى التقليدية، وزارة الإعلام، 2008)، ص 105.

هذا المشهد الذي يحمل رقم (19) من السيناريو، نفذه المخرج حرفيًّا من دون حذف أو إضافة، ونسوقه كمثال للتعبير عن معاناة المرأة المظلومة اجتماعيًّا، بأسلوبٍ فني، كالآتي[34]:

مشهد (19)	نهار / خارجي
المزارع / طقوس الاحتفال بزفة الكيذا	
- تظهر مجموعة نساء... يرتدين الزي الشعبي، زغاريد... يشعلن البَخُور... وأمامهن نبتة الكيذا... تقوم النسوة بتزيينها كالعروس. يضعن الروائح عليها... تغني النساء:	: «يو داني دان... يو داني يو الكيذا... يالله يو عين... يو داني دان... يو داني يو الكيذا... يالله يو عين»
- تدخل غنية ونعيمة ومعهما فهد... تنبهران... تهمس غنية:	غنية: شفتي كيف يقدَّروا زهرة الكيذا
- نعيمة مبتسمة... - تظهر الفرحة والفخر على غنية...	نعيمة: كأنها عروس... غنية: هي عروس يوم تُزرع ويوم تُزهر في السنة مرة وحدة...
- تتحلق النساء حول زهرة الكيذا المغطاة بقماش أخضر يحيطها التصفيق والصهيل. تقوم فتيات (غير متزوجات) بزف شجرة الكيذا... تقوم النساء بترديد الأغاني:	: «هب هبوب الغريبي وقلتلها زيدي... يا مصفية عيش زبدة وبر لوليدي ... يو الكيذا... يالله يو عين».
- تتقدم موكب النساء فتاتان (غير متزوجتين) وتتبعهما النساء ومعهن غنية ونعيمة... تغرس الفتاتان نبتة الكيذا... وتقومان برشها بماء الورد... تساعدهما بقية النساء... تردد النساء:	: «هبَّت هبوب الضحى وزاد الوجع فيي وأصبحت من الليل لا ميت ولا حي لو عالجوني الأطباء ما نفع فيي يو الكيذا... يالله يو عين». نعيمة: عِن نتأخر غنية: خلِّينا نكمل... إلحين بيخلصوا الزفة
- تغني وتتراقص غنية ونعيمة مع النساء. ولكن نعيمة يظهر القلق عليها... تنظر إلى الساعة... - تستمر النساء في الرقص والغناء وهن يرددن...	: «وايه قتلني وما يخاف الله حدشي في قلبه رحم... ويقول: يالله يو الكيذا... يالله يو عين». :«قدام بيتكم فلج يسقي البساتيني يسقي السفرجل ويسقي الموز والتيني يو الكيذا يالله يو عين». : «أربع حمامات في ذاك العود شاقني لا هن جيني ولا هن روحن عني يو الكيذا يالله يو عين».

(34) مأخوذ من فيلم (زفة الكيذا)، المشهد 19، قصة وسيناريو عزة القصابي، إنتاج الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون، 2012.

نستنتج من ذلك: أن كاتبة السيناريو استوحت طقسًا من الفن الشعبي، المُوثَّق في كتب الفنون التراثية، منتقيةً كلمات هذا الفن الشعبي الغنائي الراقص، لتمتزج بالحالة النفسية لغنية، التي كانت تعيش ملحمة البقاء مع أجل التعايش مع الزوج المُتنمِّر والمُتسلِّط، ويمكن أن نرصد كلمات الطقس المعبرة، وهي: (زاد الوجع فيي، وأصبحت من الليل لا ميت ولا حي، لو عالجوني الأطباء ما نفع فيي)، وفي المقطع سالف الذكر: (وايه قتلني وما يخاف الله حدشي في قلبه رحم... ويقول: يالله يو الكيذا... يالله يو عين).

وهذا يصف الحالة النفسية التي تعيشها غنية ويجسدها؛ لذا جاء اختيار كاتبة السيناريو لهذه الأهازيج، بما يتوافق مع النسق الدرامي. وفي الوقت نفسه، فإنه يُقدم في قالب درامي غنائي، يعكس طبيعة الفنون التراثية، بما يتناسب مع طبيعة القصة، ويتماهى مع واقع المرأة العمانية في الريف.

إن شخصية غنية في هذا الفيلم هي شخصية امرأة بسيطة تنتمي إلى الريف الذي عادةً ما تكون فيه القيادة والكلمة للرجل؛ لذلك كانت غنية مجرد ظل يقبع خلف زوجها جابر المتسلط. ولقد استعانت كاتبة النص بالطقس الشعبي «زفة الكيذا» للتعبير عن معاناة غنية، حيث كانت الأخيرة تعشق هذه الزهرة التي تمنحها الأمل والرغبة في مواصلة الحياة، وكانت تحرص على حضور الطقس الشعبي الذي تقيمه نساء البلدة، احتفالاً بغرس هذه الزهرة التي تنبت مرةً واحدةً كل عام.

إذاً هناك اتصال وجداني بين غنية وشجرة زهرة الكيذا التي غرستها في ساحة منزلها، إذ كانت غنية كلما تعرضت للعنفين: الجسدي والنفسي، تلجأ إلى زهرة «الكيذا» لتتحدث معها وتبوح لها بوجعها. من جهةٍ أخرى، حدث المزج بين واقع غنية وواقع المرأة الريفية التي لم تتعود الرد على الرجل (الزوج)، ما جعله يزداد ضراوةً ويعاملها بقسوةٍ بلغت حدَّ القتل، عندما قام جابر غدرًا وظلمًا بقتل غنية ودَفْنِها في التربة التي غرست فيها شجرة زهرة الكيذا.

دونما شك، فإن صورة المرأة في هذا الفيلم، ابتعدت من صورة المرأة المعاصرة المتعلمة، ولكنها اقتربت من واقع المرأة العمانية الريفية التي عادة ما تخضع للقيادة الذكورية، وهذا واقع متوارث ومتشابه في معظم البلاد العربية. في هذا الفيلم، برزت شخصية غنية بأبعادها الثلاثية؛ الجسدية والنفسية والاجتماعية، وظهرت بصورة الزوجة المغلوبة على أمرها.

لقد ظهر ذلك منذ بداية حياة غنية الزوجية، عندما سلَّمت جابر زمام أملاكها، إلا أنه تعنَّت وتكبَّر، واستغل إنجاب زوجته غنية طفلاً معوّقًا، كذريعة للزواج بأخرى، وعندما وجد منها مقاومة، ولم يتمتع بما يكفي من الحرية للتصرف بمالها، عمد إلى قتلها، كما سبق.

تتضح بذلك الصورة النمطية للمرأة الريفية التي تلازمها، ويصعب تغييرها إلا في حالة تحوُّل الأرياف إلى مدن، وتحرير المرأة من سلطة الرجل، وتعريفها بحقوقها ونَيْلها التعليم والعمل المستقل، فهذا وحده يجعلها شريكة للرجل لا الطرف الأضعف في علاقتها به، ويُمكِّنها من أن تقوم بأدوارها المتعددة تجاه الأسرة والمجتمع.

خلاصة واستنتاجات

يُعدُّ الإعلام المرئي، منذ بداية الحراك السياسي النهضوي العماني، الوسيلة الرسمية المعبِّرة عن واقع المجتمع العماني وقضاياه. وعلى مستوى الدراما التلفزيونية، ركزت الجهود على صنع دراما عُمانية تتحدث عن الأسرة والمجتمع، انطلاقًا من سبعينيات القرن الماضي حتى وقتنا الحالي.

خلال هذه المرحلة، قدم المخرجون والمنتجون والمشتغلون بالفن أعمالاً تلفزيونية وإذاعية: برامج ومسلسلات، تتخذ من تطلُّعات المجتمع وطموحاته موضوعًا لها. كانت المرأة العمانية حاضرة في الكثير من الأعمال التلفزيونية، ولكنها ظلت أسيرة للصورة الذهنية النمطية التي كرَّسها الإعلام العربي، بوصفها نموذجًا للمرأة المظلومة اجتماعيًّا، الواقعة تحت سلُطة الرجل والأسرة، أو بحسبها امرأة ضعيفة تتلقى الأوامر من الرجل، وَليّ أمرها.

بتعبير آخر، ظل كُتَّاب الدراما العمانية يقدمون صورًا نمطية للمرأة، ترسَّخت في أذهان الناس، وفي المقابل، فإنهم ظلوا يقدمون صورًا إيجابية للرجل الذي يحتكر عادةً القيام بأدوار البطولة، كما هي الحال في عدد من المسلسلات الدرامية التلفزيونية: الشايب خلف، صيف حار، الجيران، والدنيا حظوظ، الاتجاهات الأربعة، غصات السنين، وغيرها من الأعمال الدرامية التي حظيت بمتابعة جماهيرية، لأنها كانت تقدم موضوعات اجتماعية تناقش موضوعات تخصُّ الأسرة والمجتمع. أما المرأة، فيأتي دورها في إطار البطولة الجماعية، ناهيك بأن الموضوعات التي تناقشها هذه الأعمال تعطي مساحةً أكبر للرجل، وتجعل المرأة عاملاً مساعدًا لإيضاح أبعاد شخصيته؛ فهي تعاني قسوته وظلمه وتعسُّفه. وإذا ظهرت بصورة قوية، فإنها عادةً ما تقترن بالأدوار الشريرة؛ فتكون الزوجة أو الأمّ المتسلطة.

فضلاً عن ذلك، هناك صورة المرأة التي تتحكم مشاعرُها وأحاسيسُها فيها، وتبدو غير قادرة على اتخاذ القرارات المصيرية المتعلقة بحياتها إلا بمساندة الآخرين، وهذا يجعلها تظهر بصورة سلبية في بعض الأدوار، مثل المرأة المستهترة والاستهلاكية.

في ما يخص استنتاجات الدراسة فإنها كالتالي:

- على الرغم من تحرُّر المجتمع العماني وانفتاحه على الكثير من الثقافات، فإن نظرة المجتمع إلى المرأة العمانية ما تزال مقيدة بعددٍ من المحظورات الاجتماعية التي ليس لها علاقة بالدين أو القيَم الإنسانية.

- استطاعت الكاتبة عزيزة في رواية أصابع مريم أن تقدم أكثر من صورة للمرأة العمانية بين الماضي والحاضر، وتقرنها بمُسلَّمات ومحظورات المجتمع الكثيرة التي تعوق حرية المرأة.

- هناك نماذج نسائية تخلصت من القالب النمطي الذي غالبًا ما نجده في النتاج الأدبي، حيث برزت شخصية المرأة العمانية المعاصرة، القادرة على اتخاذ القرار في حياتها الاجتماعية والعملية.

- يتضح من خلال الأعمال الدرامية التلفزيونية الاجتماعية التي تناقش قضايا المجتمع، أن لا حضور محوريًا للفنانة العمانية بصورة منفردة في المسلسلات العمانية حتى اليوم، وفي الأغلب تؤدي المرأة أدوارًا ثانوية، تسعى لتوضيح أبعاد شخصية الرجل (البطل الدرامي).

- ظهرت المرأة في فيلمَيْ «زيانة» و«السير» في الصورة النمطية، كإنسانة ضعيفة ومظلومة تخضع لرهانات المجتمع ومُسلَّماته، . إذ تتعرض «زيانة» الشخصية الرئيسة للظلم الاجتماعي من الرجل والمجتمع. أما شخصية الأم في فيلم «السير»، فإنها تظهر بصورة «الأم» المغلوبة على أمرها، وغير القادرة على إقناع ابنها بتغيير قناعاته الاجتماعية.

- اختلفت صورة المرأة في فيلم «زفة الكيذا» كون الشخصية المحورية فيه «غنية» تنتمي إلى بيئة الريف، بما يجعل شخصيتها النمطية تتوافق مع المكان الذي تعيش فيه، والذي يُكبِّلها بقيود كثيرة نابعة من العادات والتقاليد، وهذا يجعلها غير قادرة على مواجهة الزوج أو محاولة تغيير الحياة والمطالبة بحقوقها، ما يعني أن صورة المرأة في الفيلم، عكست واقع الزوجة في الريف، ولكنها لم تعبر عن واقع المرأة العمانية في الحياة المدنية.

- بوجه عام، وبالمقارنة بين الإبداعين: المقروء والمرئي، نجد الرواية الأدبية تتفوق في الطرح، وترصد نماذج نسائية معاصرة تلامس الواقع المعاصر. أما الدراما العمانية، فإن صورة المرأة فيها ما تزال بحاجةٍ إلى أعمالٍ متعددةٍ ومتنوعة في طرحها، وذلك بالتغلب على شُحِّ الإنتاجين: السينمائي والتلفزيوني.

فصل الختام

نيفين مسعد

بعد ثلاثة عشر بحثًا تضّمنها هذا الكتاب، تناولت علاقة الفن بالصورة النمطية للمرأة من زوايا التراث والإعلام الجديد والقديم والأدب والسينما والأغاني، ولم تفقد صلتها بالاجتماع والسياسة، نكون قد وصلنا إلى الفصل الختامي من الكتاب. في هذا الفصل سيتم استعراض اتجاهات النقاش في الحلقة التي خصصَتها منظمة المرأة العربية لمناقشة فصوله والتي عُقِدَت في11 نيسان/أبريل عام 2021. لقد جاء التئام هذه الحلقة النقاشية متسّقًا تمامًا مع الأسلوب التشاركي الذي اعتمدته المنظمة في السير في مشروع الكتاب من ألفه إلى يائه، فقد سبقت الإشارة إلى أن فكرة الكتاب كانت إحدى التوصيات التي انتهت إليها الحلقة النقاشية التى عقدتها المنظمة بمقرها في 25 شباط/فبراير عام 2020 تحت عنوان «دور الفن والإعلام في تغيير الصورة النمطية عن المرأة في الثقافة العربية»، ومن خلالها نضجت الحاجة إلى ضرورة استيفاء دور الفن في التغيير بصورة أعمق من خلال مجموعة من الدراسات المتخصصة. وكان قد حضر الحلقة الأولى هذه كل من شاركوا في كتابة فصول الكتاب الثلاثة عشر، ما عدا الدكتورة عزة قصابي من سلطنة عُمان التي انضمت إلى فريق العمل في مرحلة تالية. كما شاركت بدور كبير في تطوير فكرة الكتاب من داخل مصر: أ. دعاء العدل رسّامة الكاريكاتير والمهتمة بقضايا العنف ضد المرأة، وأ. رابحة سيف علام الباحثة بمركز الأهرام للدراسات السياسية والاستراتيجية، وأ. سارة عزيز مديرة مؤسسة «سايف» safe للأطفال، وأ. فاطمة عبد السلام المخرجة والمنتجة وصاحبة المحتوى على وسائل التواصل الاجتماعي، ود. ميرفت أبو عوف أستاذة الإعلام بالجامعة الأمريكية، وأ. هند سالم مديرة دار«هن» للنشر والتوزيع. ومن خارج مصر أغنت الحلقة النقاشية وأثرتها زميلتان عزيزتان من المملكة المغربية هما: أ. بشرى أزكان المستشارة بالاتحاد الوطني لنساء المغرب، وأ. فاطمة دعنون الأمينة العامة للاتحاد النسائي العربي ونائبة رئيسة الاتحاد الوطني لنساء المغرب.

بعض ما أثير في الحلقة النقاشية الأولى، أُعيد طرحه على نحوٍ أكثر تبلورًا في الحلقة النقاشية، وبخاصة أنّ عدد المشاركين قد زاد، وفُتحت أبواب النقاش لمشاركة الجمهور من مختلف أنحاء الوطن العربي من طريق كتابة التعليقات على صفحة المنظمة على الفيسبوك، كما تداخلت أيضًا الاقتراحات والتوصيات بين الحلقتين مع إضافة المزيد منها بحكم اتساع النطاق. وقبل الانتقال إلى صلب النقاش والتفاعل الفكري في الحلقة النقاشية الثانية، يجدر بنا بدايةً إعطاء فكرة عامة عنها.

أولًا: الحضور وتوزيع الجلسات

1 ـ توزّعت الحلقة النقاشية الثانية على أربع جلسات رئيسة، بخلاف الجلسة الافتتاحية. افتتحت د. فاديا كيوان المديرة العامة لمنظمة المرأة العربية، أعمال الحلقة النقاشية، فنوّهت بالأهمية الكبيرة التي تعطيها المنظمة للمسألة الثقافية كونها تُعَد سببًا مباشرًا للتحديات التي تواجهها النساء العربيات في سعيهن إلى الحصول على الفرص المتساوية مع الرجال في كل المجالات، وكذلك لتمتعهن بالحماية في هذه المجالات كافةً. وهي إذ تنظر إلى أوضاع المرأة العربية بعد مرور قرابة قرن من الزمان على انعقاد مؤتمر روما والمشاركة النسائية العربية في فاعلياته، تجد أن حصاد مئة عام، يسلمنا إلى القول إنّ نصف كوب (المرأة بطبيعة الحال) ممتلئ، في حين يبقى نصفه الثاني خاليًا. أما عن امتلاء نصف الكوب، فهو بفعل الجهود الحثيثة لإلحاق المزيد من الفتيات بمختلف مراحل التعليم (هذا بالطبع خارج دول الصراعات العربية)، بما في ذلك التعليم الجامعي. ولأن المرأة لا تنقصها غير فرصة لإثبات نفسها وتأكيد قدراتها، لم يكن مستغربًا أن تأتي نتائج تحصيل الفتيات أفضل من أقرانهن من الفتيان في كثير من الأحيان.

ومن مظاهر امتلاء الكوب أيضًا اتساع نطاق مشاركة المرأة في عملية صنع القرار من خلال تزايد حضورها في السلطتين التنفيذية والتشريعية، في حين كانت بعض حكوماتنا العربية تخلو، حتى وقت قريب، من تمثيل نسائي. أما النصف الفارغ من الكوب، فإنه بسبب محدودية نسبة مشاركة المرأة في الحياة الاقتصادية، كونها لا تتجاوز عشرين في المئة مع إدراك أن للمرأة إسهامها في القطاع غير الرسمي، وكذلك في مجال العمل المنزلي. من جهة أخرى، ثمة تفاقم مثير للقلق لظاهرة العنف الذي يُمارَس ضد المرأة؛ أكان هذا العنف رمزيًا أم فعليًا، تنمرًا لفظيًا أم تعديًا جسديًا. هنا تطل برأسها المسألة الثقافية، وما أطلقت عليه د. فاديا البُنى الخلفية (وليس البُنى التحتية) التي تقاوم خروج المرأة من المجال التقليدي إلى المجال العام. وفِي هذا الإطار، أتت مقاربة المنظمة للمسألة الثقافية من مداخل

مختلفة؛ فإعداد الأدلة وتدريب المعلمين عليها مدخل، وتأليف الكتب للأطفال والناشئة مدخل، واستنهاض دور الأدب والفن في عملية التغيير أيضًا مدخل.

أما الجلسات الأربع الأخرى، فقد كانت هي التالية: الجلسة **الأولى** حملت عنوان «المرأة راوية ومروي عنها» ورأسها د. عماد أبو غازي، أستاذ الوثائق بقسم المكتبات والوثائق والمعلومات بكلية الآداب في جامعة القاهرة، ووزير الثقافة الأسبق، والجلسة **الثانية** جاءت بعنوان «صورة المرأة في الأدب العربي» ورأستها د. سوسن الأبطح، أستاذة اللغة العربية بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب في الجامعة اللبنانية، والجلسة **الثالثة** أتت تحت عنوان «صورة المرأة في الفنون» ورأستها المخرجة الأستاذة هالة خليل، أما الجلسة **الرابعة**، فكانت على شكل مائدة حوار أدارتها الإعلامية الأستاذة عزيزة نايت سي بها التي تطل علينا من قناة فرنسا 24 ومنابر أخرى. وتولّت د. نيفين مسعد تسيير الحلقة النقاشية ككل.

2 ـ في ما يخص المشاركين، فلقد شارك في الحلقة النقاشية عبر تقنية زوم كل من ساهموا في الكتاب، إضافةً إلى د. حورية خليفة الطرمال، وزيرة الدولة لشؤون المرأة في ليبيا، وعضو المجلسين الأعلى والتنفيذي كذلك أ. ليلى إبراهيم اللافي، رئيسة وحدة دعم وتمكين المرأة الليبية. ومن سلطنة عُمان، أ. معاني بنت عبد الله بن أحمد البوسعيدية، المديرة العامة للتنمية الأسرية بوزارة التنمية الاجتماعية، وعضو المجلس التنفيذي للمنظمة، وكذلك أ. أزهار بنت أحمد الحارثية، مديرة النادي الثقافي العماني، وأ. زيون بنت عامر الجابرية، اختصاصية تنسيق ومتابعة بدائرة شؤون المرأة، والإعلامية أ. بثينة بنت عبد العزيز البلوشية. ومن الجزائر د. مليكة موساوي، مديرة قضايا المرأة بالوزارة، ومن مصر د. رانيا فتحي، أستاذة مساعدة بالمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون، وعضو المجلس القومي للمرأة. ومن المملكة الأردنية الأستاذات: دانا الطراونة وهبة يوسف وليما البواب. ومن موريتانيا د. حاجة البخاري، المستشارة الفنية المكلّفة بالحماية الاجتماعية بوازرة الشؤون الاجتماعية والطفولة والأسرة. إضافةً إلى هذا المستوى الرسمي الرفيع من المشاركة، كانت ثمة مشاركة غير رسمية واسعة النطاق لنخبة من المثقفات والمثقفين المعنيين بقضايا المرأة من عددٍ كبير من الدول العربية، كما كان هناك تفاعل كثيف على مستوى وسائل التواصل الاجتماعي. والآن إلى جوهر الحلقة.

ثانيًا: قضايا النقاش واتجاهاته

1 ـ قضية التراث: ما له وما عليه

حظيت قضية التراث باهتمام كبير في أثناء مناقشة الدراستَين المقدَمَتين من د. سعيد المصري ود. عايدة الجوهري، وهما الدراستان اللتان اتخذتا من قصص **ألف ليلة وليلة** حالة للدراسة.

أ ـ بدايةً، كان هناك تحفظ على نسبة **ألف ليلة وليلة** للتراث العربي، في الوقت الذي تعد هذه الرواية من التراث العالمي الذي تتشارك فيه الحضارات الفارسية والهندية والصينية والعربية. ومع أن الرواية تتضمن نماذج إيجابيةً للمرأة، وأخرى سلبية، إلا أن الغالب فيها هو التنميط السلبي لصورة المرأة، بل إن نموذج زمرد البرّاق في مقابل نموذج علي شار في إحدى الحكايات، يثير سؤالاً مشروعًا حول ما إذا كانت قوة زمرد نابعة من داخلها، أم أنها نتيجة ضعف حبيبها علي. وفي معرض نقد هذه الصورة الإجمالية السلبية للمرأة، ساقت إحدى المشاركات نموذج الشاعرة علّية بنت المهدي، الأخت غير الشقيقة للخليفة العباسي هارون الرشيد التي عاشت ما بين عامَي 777 و825، وبرعت في العزف الموسيقي إلى جانب موهبتها الشعرية. وأسبق من هذا التاريخ، وردت عدة استشهادات بدور المرأة في صدر الإسلام، حين كانت تجير الملهوف، وتعالج المصاب، وتشارك في الحرب، وتعّد مخزن الحكمة والروّية والتدبير.

من هذا المدخل، فُتح الباب واسعًا أمام استشهادات متنوعة بالآثار الإيجابية للنساء من بيئات عربية مختلفة، وتلك إحدى المزايا الأساسية لهذه الحلقة النقاشية، كونها سمحت بالاطلاع على عدد من النماذج النسائية العربية الرائدة غير المعروفة على نطاق واسع. من التراث الموريتاني، أشير إلى ذلك اللون الخاص من الأدب الذي ارتبط حصريًا بالمرأة، ويُطلَق عليه مصطلح «التبراع» أي الشعر الذي تلقيه الصحراويات في المجالس النسائية. ومن التاريخ الصومالي، أشير إلى وصول المرأة إلى سدّة الحكم في بلاد بونت، وتمّ التوقف تحديدًا أمام نموذج الملكة أراويلو في القرن العاشر قبل الميلاد، وما امتازت به من صلابة وقوة شكيمة، ومنها انتقل الحكم بعد مقتلها إلى أختها أركانو. كما سيقت نماذج من التراثين العماني والليبي في مراحل تاريخية مختلفة. والجدير بالذكر أن النماذج التي ساقتها د. فاطمة الغندور لنساء ليبيات رائدات في مجالات السياسة والتعليم والتنمية والثقافة على مدار القرن التاسع عشر، وأوردتها في دراستها لفتت الانتباه إلى أن غير المعلوم عن آثار النساء العربيات، أكبر كثيراً مما هو معلوم.

ب ـ ما سبق، يمكن وضعه تحت عنوان أكبر يتعلق بكيفية التعامل مع التراث، وفي هذا الخصوص أثيرت نقطتان: **الأولى**، تتعلق بالحاجة إلى الموضوعية في تحليل التراث من خلال النظر إليه نظرة كلية بعيدة من الاجتزاء والانتقائية؛ فهناك دائمًا احتمال توظيف الصورة النمطية السلبية للمرأة في التراث من أجل تحقيق أغراض سياسية، وبقدر ما تتسم قراءة التراث بالشمولية، بل وبقدر ما تتعدد قراءات التراث، تتضاءل فرص التوظيف السياسي. **والثانية**، ترتبط بوجود حاجة ماسّة وحقيقية إلى تنقية التراث وإعادة النظر في الأفكار المستقاة منه، التي تكتسب نفاذيتها بحكم توارثها عبر الأجيال. بتعبير آخر، فإن تأكيد الموضوعية في التعامل مع التراث، لا تنفي أبدًا، أنه بحاجة إلى المراجعة الشاملة لتصويب المفاهيم وتصحيح الصور ومواءمته مع مستجدات العصر. وحول مسؤولية تنقيح التراث وعلى مَن تقع بالضبط، تم التأكيد أن دور الأكاديميين مطلوب، لكن في الوقت نفسه، فإنه مع محدودية قدرة الدوائر الأكاديمية على التواصل مع قطاعات واسعة من الرأي العام، هناك أدوار أساسية لسائر مؤسسات التنشئة مَن إعلامية ودينية، مع تركيز خاص على دور المجتمع المدني، وفي القلب منه المؤسسات النسوية. كذلك أُعطي اهتمام كبير لمسألة إنتاج المحتوى بوساطة النساء أنفسهن، وهذا خط موازٍ من المهم التحرك فيه مع خط معالجة التراث. ومن الظواهر الإيجابية في هذا الخصوص، تزايُد عدد النساء المنتجة لهذا المحتوى؛ سواء بشكل مكتوب أو بشكل شفوي. وهذا يحيلنا إلى بحث د. هدى الصدّة في الكتاب الذي بين أيدينا حول مشروع المرأة والذاكرة، القائم على تدوين التاريخ الشفوي للنساء.

2 ـ قضية السياق التاريخي: الحتمية والاستثناء

أ ـ ثمة مقولة شائعة، مفادها أن الآراء والسياسات والمواقف تقاس بسياقاتها التاريخية، وأن عامل الصيرورة هو الذي يتكفل عبر الزمن بإحداث التغيّر فيها جميعًا، نتيجة ظهور معطيات جديدة لم تكن متوافرة من قبل. وقد تكررت هذه المقولة بمناسبة التعرض لأفكار بعض من يُعَدُّون من روّاد تحرير المرأة في تاريخنا العربي، وهي الأفكار التي كانت تُعّد تقدمية، بمقاييس زمانها، إلا أنه عند إعادة النظر فيها، بعد عدة عقود، تبدو لنا بالغة المحافظة، وهذه حال أفكار رفاعة رافع الطهطاوي وأحمد لطفي السيد في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وتوقف المشاركون مطوّلًا أمام قاسم أمين ودعوته إلى تعليم المرأة كي تكون ناقلة للعلم والمعرفة لأبنائها، ومطالبته برفع البرقع عن وجه المرأة عند تقديم شهادتها في

المحكمة، حتى لا يتم تزوير إرادتها. هذا الربط بين تعليم المرأة ودورها التربوي داخل الأسرة، لا يلتفت إلى حق المرأة في تنمية قدراتها الذاتية، وهذا التعليق لكشف المرأة وجهها/ هويتها على هدف محدد هو تحقيق العدالة، لا ينتبه إلى أن المرأة لها الحق في أن تكون مُعرّفة كإنسان، بغض النظر عن اعتبارات تنفيذ القانون. مع ذلك، فقد هوجم قاسم أمين من جرّاء تلك الأفكار التي صادَمت ما أطلقت عليه د. فاديا عند الجلسة الافتتاحية للندوة: البني الخلفية التقليدية.

ب ـ مع ذلك، فإن مسألة السياق التاريخي ليست حتمية، بمعنى أن السياق ربما لا ينتج بالضرورة الأنساق الفكرية والسلوكية التي تناسبه والمتوقَعَة في إطاره. وتدليلاً على ذلك، تم الاستشهاد بمحدودية تمثيل النساء في الهياكل الشبابية التي تكوّنت في غمار الثورات العربية؛ فمن الناحية النظرية كان من المفترض أن يفرز هذا المناخ الثوري مناصفة بين النساء والرجال في تلك الهياكل الشبابية بخاصة، وقد كانت النساء في طليعة الجموع التي خرجت للمطالبة بالتغيير، لكن هذا لم يحدث، وأتى ائتلاف شباب الثورة في مصر ليضم فتاة مسيحية بين أربعة وعشرين شابًا، وهي نسبة بالغة الهزال، دع عنك أن الفتاة الوحيدة جمعت بين اعتباريّ الجندر والدين في الوقت نفسه، ما يعني المزيد من الحد من فرص التعددية داخل الائتلاف. بطبيعة الحال، حدث تطور لاحق في نسبة مشاركة النساء في هياكل السلطة في بلدان الثورات العربية؛ سواء بتخصيص حصص لهن في المجالس التشريعية، أو بزيادة تمثيلهن في الحكومات المتتالية وتسليمهن حقائب وزارية أساسية كالتخطيط والصحة وغيرها. لكن تلك المشاركة المتزايدة، ارتبطت بالإرادة السياسية النخبوية، أي أنها جاءت بقرارات فوقية ولم تنبع من المجتمع نفسه، مع أن الثورة نبعت من المجتمع واستهدفت إطاحة السلطة. وربما يمكن تفسير ذلك بأنه عند مفترق الطرق عادةً ما يتم تأجيل قضايا المرأة لحساب قضايا أخرى يُعتقَد أنها أهم كقضية الديمقراطية وكأنه يمكن للديمقراطية أن تتحقق مع تهميش دور النساء. ومن اللافت للانتباه، أنه بمراجعة تعليقات المشاركين على صفحة الفيسبوك للمنظمة، نجد انقسامًا كبيرًا حول مسألة حقوق المرأة؛ فهناك مَن ذهب إلى القول بالمناصفة في الحقوق بين الرجل والمرأة، وهناك من استنكر مبدأ المساواة بين الطرفين، وهناك مَن قال ما نصّه: «إذا أعطينا الحرية للمرأة وغيّرنا لأجلها الأرض والسماء هل يستطعن الانطلاق والإبداع؟ المشكلة في المرأة نفسها». والقول الأخير يعني أنه طالما كانت المشكلة في المرأة، فإن تغيُّر السياق التاريخي، لن يفيدها في شيء، فالمطلوب هو تغييرها هي نفسها!

3 ـ قضية التحيّز: بين المُعلن والمّستبَطَن في النقد الأدبي

أثيرت هذه القضية بمناسبة مناقشة دراسة أ. سيد محمود عن الصالون الأدبي لميّ زيادة؛ ففي مواجهة الرأي الذي ذهب إلى أن ثمة تحيّزاً مُستَبطَنًا في الكتابة عن ميّ زيادة من خلال التركيز عليها كأنثى جميلة، كما في وصفها في بعض المصادر بـ«عروس الشعر العربي»، كان هناك الرأي الذي رأى أن التحيّز ضد ميّ على النحو المشار إليه لا تورية فيه، وأنه صريح ومُعلَن. وكان هذا النقاش هو طرف الخيط الذي قاد إلى مناقشة أوسع لاهتمام الدراسة الخاصة بميّ زيادة، بكشف ذكورية روّاد صالونها من الشخصيات العامة وحَمَلة لواء التنوير في عصرهم، ممن أعطوا جلّ اهتمامهم لها كامرأة وليس كأديبة. رأى صاحب الدراسة أن هذا الهدف كان مقصودًا لذاته، أي أن الغرض هو كشف العقلية الذكورية المُغّلفة بغلاف الحداثة عند المُطَربَشين والمُعَمَمين من المترددين على الصالون، وهم من أعلام الفكر والأدب، وحتى الدين في زمانهم. في المقابل، رأى بعض المشاركين أن صوت ميّ غاب في الدراسة، ككاتبة مقال وأديبة ومُحاضِرة من فوق الكثير من المنابر، بما في ذلك منبر جامعة القاهرة، كما غابت أيضًا النقاشات المهمة داخل أروقة صالون الثلاثاء؛ هذا الصالون الذي انتظم بفضلها واقترن باسمها وصارت عَلَمًا عليه، والأهم هو غياب تناول الدور الثقافي التنويري لميّ زيادة/ كما ورد في الكثير من الأعمال التي أرّخت لتلك المرحلة التاريخية من تطور الحركة الأدبية في وطننا العربي، فميّ زيادة ليست مجرد امرأة جميلة، ولا يجوز اختزالها في تلك الحدود.

تفرّع النقاش بعد ذلك في اتجاهين: **الأول**، البحث عن كنه التحيّز في الأعمال الأدبية لكبار الكتّاب من الرجال والنساء من أمثال إحسان عبد القدوس وأحلام مستغانمي، وما إذا كان هذا التحيّز مُعلَنًا أم مُستَبطَنًا، وكان ذلك بمناسبة مناقشة الدراسة التي أعدّتها أ. وفاء السعيد في الكتاب الذي بين أيدينا. وحول تشخيص هذا التحيّز ذهب المشاركون في اتجاهات شتّى، وهذا منطقي لأن كلاً منّا، له قراءته الخاصة، وما يصل إليه من رسائل وخُلاصات ربما لا يصل إلى غيره بالضرورة، وهذا يتقاطع مع ما سبق الحديث عنه بخصوص تعدد قراءات التراث والحاجة إلى تضافر الجهود المؤسسية لتنقية هذا التراث. ومن المعلوم أنه قبل الذهاب إلى التنقية، فإن تشخيص الأبواب والموضوعات التي بحاجة إلى تنقية يحتاج إلى حدٍ أدنى من الاتفاق عليه.

أما الثاني، فكان المقارنة بين نموذج ميّ زيادة، ونموذج رضوى عاشور، والأخير تناولته دراسة د. نادية أبو غازي، من خلال السؤال التالي: لماذا انصبّ التركيز على أدب رضوى،

وتشتّت الاهتمام في الحد الأدنى بين أدب ميّ وأنوثتها؟ هنا وردت عدة تفسيرات، منها اختلاف السياق التاريخي للامرأتين؛ فزمن ميّ ليس كمثل زمن رضوى، وهكذا يثار مجددًا أثر السياق التاريخي. كما ورد تفسير آخر قوامه أن المشروع الفكري لرضوى تلقى دعمًا من محيطها الاجتماعي المباشر: الزوج والإبن إلى الحد الذي يمكن القول معه إن ثلاثتهم يمثلون روافد أو مداخل مختلفة للمشروع الفكري نفسه، وهذه لم تكن حال ميّ زيادة، فلم يكن لها مثل هذا الظهير الاجتماعي، وبَنَت نفسها بنفسها: درَسَت وهي ذات الثقافة الفرنسية، اللغة العربية والآداب الإسلامية، تعلَمَت الموسيقى، ونهلت من معارف الغرب في إيطاليا، وظُلِمَت في آخر حياتها من ذوي قرباها، ويا له من ظلم!

4 ـ الأعمال الفنية: جدلية الصوابية والرقابة

احتلّت هذه القضية مساحة واسعة جدًا من المناقشات في هذه الحلقة النقاشية، كما في حلقة العام الماضي التي تم فيها الاتفاق على إعداد هذا الكتاب. في البداية، هناك حاجة إلى التعريف بكلٍ من المصطلحَين موضع المناقشة. الصوابية تعني أن تتحرى الدراما تجسيد الظواهر الإيجابية لا السلبية. ذلك بأن الدراما التي تصوّر العنف ضد المرأة ـ على سبيل المثال ـ تؤدي من دون أن تقصد إلى نوع من التطبيع بين المتلقي ومَشَاهِد العنف، كمشهد صفع البطلة الذي يلازم عددًا من أكثر الأفلام العربية جماهيرية. أما الرقابة، فإنها تعني التدخُل في توجيه الدراما في الاتجاه الذي يُعتقَد أنه يتسق مع القيم السائدة أو يناسب ذائقة الجمهور أو قطاع كبير منه، بما يجعل مقص الرقيب أشبه ما يكون بالوصي على الخيال الفني. وعرف تاريخ السينما العربية الكثير من النماذج التي تدخّلت فيها الرقابة لتغيير نهايات الروايات التي تحوّلت إلى أفلام سينمائية على الرغم من أن هذه الروايات كتبها أدباء كبار، وليس أوضح مثالاً على ذلك من تغيير نهاية فيلم «دعاء الكروان»، وهو رواية عميد الأدب العربي طه حسين، لأن الحب الذي وُلد في ظروف غير طبيعية بين آمنة والباش مهندس كان لا بد أن يُقتَل في مهده، ومن غير المسموح له بأن يصل إلى نهايته الطبيعية.

هذا النقاش أثير لمناسبة الدراسة التي أعدّتها للكتاب الذي بين أيدينا المخرجة الأستاذة هالة جلال، لكنه في الواقع يمتد إلى كل الدراسات التي تعرضَت للأعمال الدرامية، ومنها دراسة د. عزة القصّابي، على سبيل المثال، ويمتد أيضًا إلى الدراسة الخاصة بالأغاني التي أعدّتها أ. منى قاسم؛ فالأغاني أحد أهم مصادر إنتاج المحتوى الفني، وأكثرها رواجًا. وفي المناقشات، برزت وجهتا نظر مختلفتان، **وجهة نظر** تؤيد الصوابية للسبب الذي تم ذكره

وهو عدم التطبيع مع الظواهر السلبية التي من المفترض أنها تمثل الاستثناء لا القاعدة. ووجهة نظر أخرى لا تعترف بالصوابية لأن عدم تقديم هذه الظواهر السلبية في الدراما يعني أنها غير موجودة؛ فكيف يمكن التحذير من العنف ضد المرأة، أو من العنف في العموم، إذا لم يتم تجسيده في أعمال درامية؟ ومثل ذلك يقال عن العشوائيات وتجارة المخدرات وكل السوءات الاجتماعية التي تحيط بنا. أما في ما يخص قضية الرقابة، فلم يثر خلاف حولها، ذلك بأنه كان هناك اتفاق عام بين المشاركين على رفضها، لأنها تتعامل مع المتلَقين، كمجموعة من الأفراد القُصَّر الذين يحتاجون إلى حماية. وفي كل الأحوال، فإن تحديد الفئات العُمرية المناسبة للأنواع المختلفة من الأعمال الدرامية يحل المشكلة من أساسها، كونه يميّز القُصّر من الناضجين. ذلك إذًا ما كان هو جوهر النقاش، لكن بالنسبة إلى غير المتخصصين ـ وأنا منهم ـ فإننا ربما نحتاج إلى المزيد من الإضاءة على الفرق بين الصوابية والرقابة؛ فإذا كانت الصوابية هي أن تبعد الدراما من الظواهر السلبية، والرقابة هي أن تبعد الدراما عما يُعدُّه بعضهم إباحية (قُبلة ـ مشاهد ساخنة ـ رقصة...) فما هو الفرق إذًا؟ في الحالتين هناك مقص ووصاية، وافتراض أن القائمين على صناعة السينما أو الصناعات الثقافية بعامة، هم أصحاب الحق في تقرير ما هو سلبي، وما هو إيجابي، وفي تمرير قيمة أو علاقة أو ظاهرة، وحجب أخرى غيرها، فعلى أي أساس يستند تمييز الصوابية من الرقابة؟

حتى اللحظة، كانت مناقشة الصوابية والرقابة، تتمّ على المستوى المبدئي؛ أي مناقشة قبولهما أو رفضهما من الناحية المبدئية، لكن المناقشة تفرعت في مرحلة تالية إلى بعض القيود العملية التي تنبع من حسابات المكسب والخسارة في صناعة السينما. حكت المخرجة أ. هالة خليل عن الصعوبة التي واجهتها على مدار عشرين عامًا في إخراج أفلام تكون بطلاتها من النساء اللائي لا تتقيدن بالصورة النمطية للمرأة، وهذه الصورة النمطية التي يدافع عنها المنتج لا ترتبط بالضرورة بانحيازاته القيمية، وربما لا يكون لها شأن بها البتة، لكنها ترتبط بحرص صاحب رأس المال على تحقيق أفضل استثمار ممكن لرأسماله، وهذا قيد حقيقي.

5 ـ العنف ضد المرأة: التهديد وسبل مواجهته

كانت جلسة الإعلام: الجديد والقديم، مختلفة في إدارتها من حيث إنها اتخذت ـ على ما تقدَم ـ شكلاً حواريًا بين رئيسة الجلسة الإعلامية أ. عزيزة نايت سي بها، ومعدّي الدراسات الذين كانوا على التوالي: د. ياسر عبد العزيز وأ. نهاد أبو القمصان ود. زينب توجاني. وكانت القضية الأساسية التي تمحور من حولها النقاش في هذه الجلسة، تتعلق

بسبل مواجهة العنف الرمزي ضد النساء على مواقع التواصل الاجتماعي، هذا العنف الذي يتزايد الشعور بوطأته، كون وسائل التواصل الاجتماعي صارت هي المنبر الأهم وأحيانًا المنبر الوحيد للتعبير عن مختلَف المواقف والآراء في القضايا العامة والخاصة على حدٍ سواء. ومع تزايد حدة الاستقطاب في المجتمعات العربية، تجلت ظاهرة العنف الرمزي ضد المرأة بصورة أوضح؛ فالمرأة في لُب أي نقاش حول الحداثة، والمواطَنة، والدستور، وعلاقة الدين بالدولة، والحقوق والحريات، والإبداع والفن، حتى إننا لا نكاد نجد موضوعًا من الموضوعات المثيرة للجدل لا يشتبك مع المرأة ولا يتقاطع معها؛ سواء بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة. وعندما نقول إن وسائل التواصل تكون أحيانًا هي المنبر الوحيد للتعبير عن الرأي والتنفيس عن الغضب، فإن في ذهننا أن المنابر الطبيعية، أي الأحزاب السياسية، تعاني تعطلاً أو حتى شللاً، يترجمه الاتجاه أكثر فأكثر نحو العمل المستقل. وتشكل ظاهرة المرشحين المستقلين في مختلف الانتخابات العربية، وعلى مختلف المستويات، ظاهرة لا تخطئها عين، علمًا بأن أزمة الأحزاب السياسية العربية هي جزء من أزمة حزبية أكبر وأشمل على مستوى العالم كله.

في ما يخص التصدي لظاهرة العنف الرمزي ضد المرأة عبر وسائل التواصل الاجتماعي برز اتجاهان، **الأول**، يؤكد دور القانون في معاقبة ممارسي العنف وردع مَن تسّول لهم أنفسهم أن ينحوا منحاهم في المستقبل، وهذا يقتضي التحرك على مستويين: مستوى **تفعيل القانون القائم** ومستوى **تطوير القانون**، بما يتلاءم مع الأشكال المستحدثة من العنف. **والثاني**، يركّز على دور عوامل التنشئة في تكوين الشخصية القادرة على إدارة اختلافاتها مع الآخرين وعن الآخرين بالحوار لا بالعنف، ويقترح الضغط على مروّجي العنف من خلال الحملات الإعلامية المضادة؛ ومثل هذه الحملات سبق لها أن أثبتت فاعليتها في سياقات مختلفة: إجبار معلنين على سحب إعلاناتهم المسيئة، وإجبار رساميّ كاريكاتير على الاعتذار عن رسوماتهم المسيئة... ومع أن الاتجاهين المذكورَين يظهران، وكأن أحدهما يقف في مواجهة الآخر، فإن مواجهة العنف عبر وسائل التواصل الاجتماعي تحتاج في الحقيقة إليهما معًا: الأداة العقابية والزجرية والأداة التوعوية والإعلامية الضاغطة.

ثالثًا: توصيات للمستقبل

يمكن تسكين التوصيات التي اقترحها المشاركون عبر مختلف الوسائل في ثلاث فئات أساسية، هذا علمًا بأن هذه الوسائل تمثلت في المداخلات التي قدمت داخل الحلقة

النقاشية، والتعليقات عبر صفحة المنظمة على الفيسبوك، فضلاً عن إرسال أفكار بهذا الشأن لمنسّقة الكتاب. وفي ما يأتي عرض الفئات الثلاث المذكورة.

1 ـ **الفئة الأولى** هي التوثيق، ومما ورد بشأنه:

أ ـ إطلاق موقع إلكتروني خاص بالسير الذاتية للرائدات العربيات، وبهدف إثراء الموقع، يمكن تنظيم سلسلة من الندوات عن شخصيات نسائية رائدة في مختلف المجالات، والتوسع في تدوين تاريخ النساء بشقيّه: الشفوي والمكتوب.

ب ـ إقامة متحف قومي سمعي ـ بصري للرائدات العربيات.

ج ـ تخصيص يوم سنوي للرائدات العربيات.

2 ـ **الفئة الثانية** هي المشورة والتدريب، ومما اقتُرح بخصوصهما:

أ ـ مراعاة وجود مستشارين للنوع الاجتماعي، عند كتابة الدراما والأغاني وتصميم الحملات الإعلانية.

ب ـ التوسع في تدريب الإعلاميين والمعلمين، وبالأحرى تعميم التدريب على كل التخصصات والقطاعات بهدف خلق حساسية جندرية، تأخذ في الحسبان حاجات المرأة؛ فإعداد الموازنات المالية يتطلب ذلك وتصنيع الأدوية وكل عملية صنع السياسات العامة.

3 ـ **الفئة الثالثة** هي التنشئة، وهي التي حظيت بالنصيب الأوفر من التوصيات بالنظر إلى أهميتها، ومن قبيل ذلك:

أ ـ إعادة النظر في المناهج التعليمية، ولا سيما في المراحل المبكرة التي يتشكّل فيها وعي الطفل، علمًا بأن هذه المناهج، وعلى الرغم من جهود تطويرها، ما زالت تتضمن الكثير من الصور النمطية للمرأة.

ب ـ الترويج على أوسع نطاق للندوات الخاصة بتغيير الصورة النمطية للمرأة، ومنها هذه الندوة أو الحلقة النقاشية، والتعريف ببحوثها، والذهاب بنتائجها إلى المدارس والجامعات. ومجددًا، تأكيد أهمية نشر الكتاب الذي بين أيدينا وإحاطته بما يلزم من الإعلان.

ج ـ العمل على تغيير المفاهيم الدارجة في العادات والتقاليد والأمثال الشعبية، وإنتاج بدائل لها، وهو ما يدخل في إطار التعامل بصورة نقدية موضوعية متوازنة مع التراث العربي والإسلامي.

د ـ الاستفادة من المجتمع المدني في تحقيق التوصية السابقة من خلال إنتاج أفلام أو مواد إعلامية قصيرة موجَهة نحو التغيير، مع دور أساس في هذا الخصوص للمنظمات النسوية، وهنا تمّ الاستشهاد بالمواد الإعلامية التي تبثها أ. نهاد أبو القمصان لمتابعيها بلغة سهلة ومبسطة يسهل فهمها، وتلك كانت مناسبة للإشارة إلى أهمية تبسيط اللغة الحقوقية، وجعلها في متناول المستويات كافةً، والبعد من الخطاب النخبوي المعقد. وفي ما له صلة بذلك أيضًا، أشير إلى أهمية التوسع في نطاق الفئات المستهدفة من الرجال والنساء، والخروج من المدن إلى الريف، وهو ما يعزّز الحاجة إلى تسهيل المفردات.

بالتوازي مع كل ما سبق، يظل القانون حاضراً، ليتدارك ما لم تنجزه بالكامل كل التوصيات الوجيهة السابقة.

فهرس

- ب -

- ج -

- ح -

- خ -

- د -

- ذ -

- ر -

- ط -

- ظ -

- ع -

- غ -

- ف -

- ق -

- ن -

- هـ -

- و -

- ي -

هذا الكتاب

يضم هذا الكتاب بين دفّتيه ثلاثة عشر بحثًا أعدّها باحثون من مصر ولبنان وتونس وليبيا وسلطنة عُمان، وتنبع فكرته الأساسية من أن للفن والثقافة دورَهما الكبير في تغيير الصور النمطية الشائعة بحكم نفاذيتهما الواسعة إلى شرائح مختلفة داخل المجتمع. هذه الفكرة تتبنّاها منظمة المرأة العربية منذ عدة سنوات وتشتغل عليها في إطار مشروع كبير متعدد المخرجات هدفه تغيير الصور النمطية الخاصة بالمرأة العربية، ويُعَدُّ هذا الكتاب واحدًا من تلك المخرجات. وفي هذا الإطار سوف يجد القارئ الكريم في هذا الكتاب عددًا من الصور المتداولة عن المرأة العربية في التراث والأدب والصالونات الثقافية والدراما والأغاني والإعلانات ووسائل التواصل الاجتماعي. وأكثر هذه الصور له محتوىً سلبي وأقلّها له طابع إيجابي.

إن التحدي الذي يواجهه المعنيون بقضايا المرأة هو كيف يمكن إحداث التغيير في الذهنية العربية باستخدام أدوات القوة الناعمة. تلك هي رسالة الكتاب الرئيسة، لكنها ليست الوحيدة؛ ففي الكتاب تشكيكٌ في بعض الانطباعات السابقة عن أعمال أدبية ودرامية استقرت في الوجدان العربي بحسبانها مناصرة للمرأة، في حين أنها تكرّس بامتياز الصورَ النمطية السلبية عن المرأة. من هنا يجد القارئ في متن هذا الكتاب دعوةً إلى إعادة قراءة تلك الأعمال ومشاهدتِها بنظرةٍ جديدة وفكر جديد. ثم توجد رسالة ثالثة هي التعريف بأدوار كبيرة لنساء صنعْنَ التاريخ في بلدانهن العربية بمقاومة الاستعمار وبالتنوير والتنمية والتثقيف، حتى إذا ما كُتِب هذا التاريخ لاحقًا نُزِعت منه صفحاتهن بكل بساطة.

إنه كتابٌ جديد في مجاله، متسع بتعدد موضوعاته وتنوّع زوايا معالجته،جريء بالمساحات التي خاض فيها بكل تجرُّد وموضوعية، وهو إضافةً إلى فصوله الثلاثة عشر يتضمن فصلًا تمهيديًا عن علاقة الفن بالتغيير وفصلًا ختاميًا هو حصيلة العصف الفكري المتَّصل الذي لازم العمل من أَلِفه إلى يائه.

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة» ـ شارع البصرة
ص ب: 113-6001 الحمرا ـ بيروت 2034-2407 لبنان
تلفون: 750084 /5/6/7 (9611+)
فاكس: 750088 (9611+)

www.caus.org.lb
info@caus.org.lb
@CausCenter
@CausCenter
CausCenter

الثمن 16$


978-9953-82-960-9